



**O DETALHE COMO ELEMENTO QUALIFICADOR NUMA ABORDAGEM DE
DIÁLOGO ENTRE O NOVO E O EXISTENTE**
INTERVENÇÃO DE REABILITAÇÃO NA MANUTENÇÃO MILITAR EM LISBOA

Francisca Baltazar Caetano
(Licenciada)

Projeto Final de Mestrado para a obtenção do Grau de Mestre em
Arquitetura, especialização em Interiores e Reabilitação do Edificado

Orientação Científica: Professor Doutor João Pernão
Presidente do Júri: Professor Doutor João Pardal Monteiro
Vogal: Professor Doutor António Lobato Santos

Documento Definitivo

Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa
Lisboa, Dezembro 2017

A ti, Papá.

RESUMO

O presente Projeto Final de Mestrado pretende investigar o modo a partir do qual o detalhe arquitetónico pode contribuir para uma relação de diálogo entre o novo e o existente.

A partir do protocolo estabelecido entre a Faculdade de Arquitetura de Lisboa e a Câmara Municipal de Lisboa, surge a iniciativa do desenvolvimento de propostas de reabilitação da área onde está instalado o complexo da Manutenção Militar.

Integrado no novo contexto de reabilitação da frente ribeirinha da cidade, este projeto surge, a par com outros existentes, na tentativa de promover o desenvolvimento de novas centralidades qualificadas na zona oriental de Lisboa.

No enquadramento teórico, é feita uma reflexão acerca daquilo que é uma relação de diálogo entre o novo e o existente nos dias de hoje, como forma de estruturar a abordagem ao projeto. Neste, o edifício do antigo Convento das Grilas e a sua envolvente surgem como pretexto para o desenvolvimento de um novo olhar sobre a arquitetura, sendo o detalhe arquitetónico o motor da investigação que aqui se desenvolve.

É implementado, no edifício, o programa de habitação temporária, que surge como resposta à nova população que se prevê na zona. O projeto desenvolve-se com especial foco sobre determinados espaços, tanto no interior como no exterior do edifício, onde se integraram os princípios apreendidos ao longo deste processo.

Palavras-Chave | Manutenção Militar, Convento das Grilas, Reabilitação, Diálogo, Habitação, Detalhe.

Título

O Detalhe como Elemento Qualificador numa Abordagem de Diálogo entre o Novo e o Existente

Nome

Francisca Baltazar Caetano

Orientador Científico

Professor Doutor João Pernão

Mestrado Integrado em Arquitetura com especialização em Interiores e Reabilitação do Edificado

FAUL

Lisboa, Outubro 2017

ABSTRACT

The following Final Project intends to investigate the means by which the architectural detail may contribute to a dialogue relationship between the new and the existing.

From the protocol established between the Faculdade de Arquitetura de Lisboa and the Câmara Municipal de Lisboa, came the initiative for the development of proposals for the rehabilitation of the area where today is installed Manutenção Militar.

Integrated in the new context of rehabilitation of the city's riverside front, this project appears, together with other existing ones, in an attempt to promote the development of new qualified centralities in the eastern zone of Lisbon.

In the theoretical framework, a reflection is made on what is a dialogue relationship between the new and the existing in the present day, as a way of structuring the approach to the project. In this, the building of the former Convento das Grilas and its surroundings appear as a pretext for the development of a new look at architecture, with architectural detail being the motor of the research that develops here.

The temporary housing program is implemented in the building, which is a response to the new population expected in the area. The project is developed with special focus on certain spaces, both inside and outside the building, where the principles learned throughout this process are integrated.

Keywords | Manutenção Militar, Convento das Grilas, Rehabilitation, Dialogue, Housing, Detail.

Title

The Detail as Qualifying
Element in a Dialogue
Approach between the New
and the Existent

Name

Francisca Baltazar Caetano

Main Advisor

Professor Doutor João Pernão

Mestrado Integrado em
Arquitetura com
especialização em Interiores e
Reabilitação do Edificado

FAUL

Lisboa, Outubro 2017

ÍNDICE GERAL

1. INTRODUÇÃO	
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO	1
1.2. OBJETIVOS	2
1.3. METODOLOGIA	3
1.4. ESTRUTURA DO PROJETO FINAL DE MESTRADO	4
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	
2.1. CONSERVAÇÃO, RESTAURO E REABILITAÇÃO	5
2.2. DIÁLOGO ENTRE O NOVO E O EXISTENTE	11
2.3. DETALHE ARQUITETÓNICO	19
2.3.1. O Detalhe como Abstração	20
2.3.2. O Detalhe como Motivo	23
2.3.3. O Detalhe como Ordem	25
2.3.4. O Detalhe como Junta	27
2.3.5. O Detalhe Autónomo ou Subversivo	30
2.3.6. Nota Conclusiva	32
2.4. DETALHE, ORNAMENTO E DECORAÇÃO	35
2.5. CASOS DE ESTUDO	41
2.5.1. Convento de Mafra	42
2.5.2. Fundação Calouste Gulbenkian	46
3. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO	
3.1. ANÁLISE	55
3.1.1. Cidade	55
3.1.2. Manutenção Militar	56
3.1.3. Convento das Grilas	58
3.1.4. Planos existentes para a zona	61
3.2. PROGRAMA	65
3.2.1. Manutenção Militar	65
3.2.2. Convento das Grilas	68
3.3. PROJETO	71
3.3.1. Exterior	71
3.3.2. Edifício	75
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
5. BIBLIOGRAFIA	83
6. PEÇAS DESENHADAS	87
7. PROCESSO DE TRABALHO	I
8. MAQUETES FINAIS	XV

ÍNDICE DE FIGURAS

01. Unity Temple, de Frank Lloyd Wright.	23
in < http://www.mcneese.org/architecture/prairie_arch_images/oak_park/unity-temple/flw-arch_oak_park_unity_temple_lake_st_front_remc.jpg >	
02. O quadrado é usado no interior do edifício.	23
in < https://i.pinimg.com/736x/de/fe/0a/defe0a62c96b44f007d8f92662b195b5--oak-park-chicago-oak-park-illinois.jpg >	
03. O mesmo motivo dá origem ao mobiliário.	23
in < https://i.pinimg.com/736x/c1/9f/ba/c19fba67038b3dd1c1aa3dbc7274339e--prairie-house-fallingwater.jpg >	
04. Morris Gift Shop, de Frank Lloyd Wright.	23
in< https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/V.C._Morris_Store_2.jpg/1280px-V.C._Morris_Store_2.jpg >	
05. O mesmo motivo é transposto para o interior do edifício, onde dá forma a todos os elementos.	23
in < https://c1.staticflickr.com/3/2440/3598883067_14046012b6_b.jpg >	
06. Tomba Brion Cemetery, de Carlo Scarpa.	24
in < https://i.pinimg.com/originals/8a/1f/62/8a1f62d1d16f6e2234bd8dcf80e35ea9.jpg >	
07. Tomba Brion Cemetery, de Carlo Scarpa.	24
in < https://i.pinimg.com/736x/70/39/49/7039494ccd12759eb408b7c5222bc02a--detail-architecture-carlos-scarpa-architecture.jpg >	
08. Banca Popolare di Verona, de Carlo Scarpa.	24
in < https://i.pinimg.com/736x/12/64/e1/1264e1def98ae96ae1b075f06a306cb9--carlo-scarpa-windows-and-doors.jpg >	
09. Chicago Federal Center, de Mies Van der Rohe.	25
in< https://images.adsttc.com/media/images/513e/8a40/b3fc/4b27/9e00/0002/large_jpg/Garrett_Rock.jpg?1414516050 >	
10. Contemporary Arts Center, de Zaha Hadid.	26
in < https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2016/12/Contemporary-Arts-Center-Cincinnati-Zaha-Hadid-Rosenthal-Center-13.jpg >	
11. Capitel Jónico.	27
in < https://i.pinimg.com/736x/93/e5/52/93e5521d4f40e5c1723e3d2494537480--classical-greece-unique-architecture.jpg >	
12. Amsterdam Stock Exchange, de Berlage.	28
in< https://image.slidesharecdn.com/cdocumentsandsettingsarcstuddesktopnewfolderlec1btectonic-technic-100120061334-phpapp02/95/good-31-728.jpg?cb=1263968382 >	
13. Corrimão no Kimbell Museum, de Louis Kahn.	30
in < https://i.pinimg.com/originals/21/97/5e/21975efaaf99c92d127e2ae3ef872d42.jpg >	

14. Corrimão na Villa Mairea, de Alvar Aalto.	30
in < https://i.pinimg.com/originals/70/12/be/7012be685a63156f53e7ea01b16eb4ff.jpg >	
15. Postal Savings Bank, de Wagner.	31
in < https://i.pinimg.com/originals/de/5f/47/de5f47d31e7b4c3f568f40da4248ca01.jpg >	
16. Postal Savings Bank, de Wagner.	31
in < https://i.pinimg.com/originals/a4/47/d2/a447d215069f9da0f3af454ee20f0c2a.jpg >	
17. Templo Dórico.	39
in< https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/68/Hephaistos_temple_2006.jpg/800px-Hephaistos_temple_2006.jpg >	
18. Métopa e Trígifos.	39
in < http://1.bp.blogspot.com/--4wS5Xou-vw/UfwvfazcPFI/AAAAAAAAADGc/9DSdR7stRMQ/s1600/002.jpg >	
19. Tate Britain, Millbank Project, de Caruso St.John.	40
in < https://www.carusostjohn.com/media/images/Untitled-1_011.jpg >	
20. Convento de Mafra.	43
Fotografias da autora.	
21. Convento de Mafra.	45
Fotografias da autora.	
22. Fundação Calouste Gulbenkian.	47
Fotografias da autora.	
23. Fundação Calouste Gulbenkian.	49
Fotografias da autora.	
24. Fundação Calouste Gulbenkian.	51
Fotografias da autora.	
25. Fundação Calouste Gulbenkian.	53
Fotografias da autora.	
27. Localização das principais casas religiosas na zona oriental de Lisboa.	55
Desenho da autora.	
26. A planta de Filipe Folque, de 1858, reflete o domínio agrícola e conventual desta parte da cidade.	55
in < http://lxi2.cm-lisboa.pt/lxi/ >	
28. A planta de Silva Pinto, de 1911, reflete a sobreposição da nova realidade urbana da cidade, já dominada pela indústria.	55
in < http://lxi2.cm-lisboa.pt/lxi/ >	
29. Localização da zona de intervenção na geografia de Lisboa.	56
Desenho da autora.	

30. Planta síntese. Desenho da autora.	57
31. Planta de Filipe Folque, onde se observam os conventos dos Grilos e das Grilas. in < http://lxi2.cm-lisboa.pt/lxi/ >	58
32. Arco sobre a Rua do Grilo que permitia a travessia das religiosas entre a ala norte do Convento e a sua Cerca. in < http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=584 >	58
33. Ala Norte do Convento após a demolição do arco. Observam-se os carris com os vagões que permitiam o trânsito das mercadorias. in < http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=584 >	59
34. Ala Poente do Convento – onde se observa a torre sineira e a entrada da igreja – e sua demolição. in < http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=584 >	59
35. Ala Nascente do Convento – vista da Rua do Grilo e do lado rio – e sua demolição. in < http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=584 >	59
36. Vistas das três alas do lado rio e interior do Claustro. in < http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=584 >	59
37. Fachada Principal atual (Rua do Grilo). Fotografias dos alunos da turma TMIAINT5A do ano letivo 2016/2017.	60
38. Fachada Tardoz atual (interior Sul da M.M.). Fotografias dos alunos da turma TMIAINT5A do ano letivo 2016/2017.	60
39. Salas com abóbadas do edifício original. Fotografias dos alunos da turma TMIAINT5A do ano letivo 2016/2017.	60
40. Elementos existentes que são reintegrados no projeto. Fotografias dos alunos da turma TMIAINT5A do ano letivo 2016/2017.	60
41. Plano de Pormenor para a zona da Matinha. in < http://www.risco.org/projects/plano-de-pormenor-da-matinha_38 >	61
42. Plano de Renzo Piano para o Braço de Prata. in < http://www.rpbw.com/project/braco-de-prata-housing-complex >	62
43. Plano para o Hub Criativo do Beato. in < https://shifter.pt/2017/07/hub-criativo-do-beato/ >	63
44. Planta de localização do conjunto edificado pertencente à Manutenção Militar. Situação atual. Desenho da autora.	65
45. Zona norte da Manutenção Militar delimitada, a norte, pela Estrada de Marvila e, a sul, pela linha de caminho de ferro. Situação atual. Desenho da autora.	66

46. Zona centro da Manutenção Militar delimitada, a norte, pela linha de caminho de ferro e, a sul, pela Rua do Grilo. Situação atual.	66
Desenho da autora.	
47. Zona sul da Manutenção Militar delimitada, a norte, pela Rua do Grilo e, a sul, pela Av. Infante D. Henrique. Situação atual.	67
Desenho da autora.	
48. Planta de localização do conjunto edificado pertencente à Manutenção Militar. Intervenção.	68
Desenho da autora.	
49. Planta da intervenção principal, na zona centro e sul da Manutenção Militar, onde se assinala o edifício de intervenção.	72
Desenho da autora.	
50. Planta da intervenção exterior, desenvolvida entre os edifícios dos antigo Supermercado e antigo Convento.	73
Desenho da autora.	
51. Pormenor da guarda existente nas plataformas.	73
Desenho da autora.	
52. Encontro entre a intervenção exterior e o edifício do antigo Supermercado.	73
Desenho da autora.	
53. Pormenor de um corpo de bancada.	77
Desenho da autora.	
54. Planta da intervenção no Piso 0.	77
Desenho da autora.	
55. Plantas de Alterações do Piso 0, Piso 1 e Piso 2, respetivamente.	78
Desenho da autora.	
56. Planta da intervenção no piso 1.	79
Desenho da autora.	
57. Planta de uma instalação sanitária.	79
Desenho da autora.	
58. Planta de um quarto.	79
Desenho da autora.	
59. Imagem dos corpos demolidos entre os edifícios do antigo Supermercado e do antigo Convento.	79
Fotografias dos alunos da turma TMIAINT5A do ano letivo 2016/2017.	
60. A composição do novo alçado, onde se observa a fonte, o novo vão que dá acesso à Cafetaria e sua relação com a intervenção exterior.	79
Desenho da autora.	

1. INTRODUÇÃO

1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta, desenvolvido no âmbito do Projeto Final de Mestrado, surge a partir do protocolo estabelecido entre a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa e a Câmara Municipal de Lisboa, que resulta da iniciativa de reabilitação da área atualmente ocupada pela Manutenção Militar, na freguesia do Beato. Dá, para além disso, continuidade ao trabalho desenvolvido na disciplina de Laboratório de Projeto VI, lecionada pelo Professor João Pernão, no ano letivo 2015/2016.

O projeto aqui desenvolvido constitui-se como uma proposta de reabilitação do edifício que esteve na origem do desenvolvimento não só do complexo da Manutenção Militar, mas também da zona oriental da cidade de Lisboa – o antigo Convento das Grilas.

Complementarmente ao projeto e sendo este o culminar de um percurso académico, considerou-se pertinente a integração do estudo de um tema que fizesse despontar um novo olhar sobre a arquitetura e que proporcionasse, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de uma base fundamental para o projeto desenvolvido.

A admiração pelos elementos da arquitetura que a tornam significativa e que a fazem, silenciosamente, comunicar, esteve na base da escolha do Detalhe Arquitetónico como tema essencial desta investigação. Subvalorizado tanto ao nível académico como na prática profissional, insere-se num discurso impreciso e numa utilização quase aleatória, que resulta tanto da falta da sua conceptualização como da ausência de discussão acerca das suas potencialidades, sendo rara a posição que o reconhece como um elemento essencial à arquitetura e transmissor das ideias que a ela subjazem.

Intervir numa pré-existência implica estabelecer uma relação de diálogo entre dois tempos e realidades distintas. Interessa, aqui, compreender de que modo o detalhe arquitetónico se torna um elo de ligação entre o novo e o existente.

Inserindo-se o projeto numa perspetiva de reabilitação, o reconhecimento das principais teorias e posições relativamente ao tema é, igualmente, essencial para uma intervenção informada.

1.2. OBJETIVOS

Relativamente ao Enquadramento Teórico:

- Perceber que elementos arquitetónicos permitem estabelecer uma relação de diálogo entre o novo e o existente;
- Perceber qual o papel do detalhe na articulação destas duas realidades arquitetónicas;
- Estudar que tipo de detalhes devem ser adotados nesta articulação;
- Compreender a diferença entre detalhe e ornamento;
- Averiguar o papel que o detalhe tem vindo a desempenhar na articulação arquitetónica;
- Averiguar se faz sentido, na arquitetura contemporânea, encarar o papel do detalhe de um modo diferente do tradicional.

Relativamente à Proposta de Intervenção:

- Reconhecer o valor histórico, arquitetónico e cultural do complexo da Manutenção Militar e do antigo Convento das Grilas;
- Propor formas de reintegração deste conjunto arquitetónico na cidade de Lisboa;
- Perceber o papel que o edifício pode desempenhar na requalificação do complexo;
- Estudar programas passíveis de serem adotados, a fim de promover uma participação na reativação da zona ocidental da cidade de Lisboa;
- Estudar programas de usos passíveis de serem adotados pelo edifício do antigo convento;
- Estudar as relações que o complexo e o edifício podem e/ou devem estabelecer com a sua envolvente imediata;
- Integrar o tema em estudo na intervenção arquitetónica.

1.3. METODOLOGIA

Relativamente ao Enquadramento Teórico:

- Consulta de bibliografia e análise de casos de estudo, de modo a compreender em que consiste o detalhe arquitetónico e de que modo tem vindo a ser conceptualizado e aplicado nas obras de arquitetura;
- Consulta de bibliografia e análise de casos de estudo que auxiliem na compreensão do valor de uma relação de diálogo arquitetónico entre o novo e o existente, em ações de reabilitação;
- Análise de casos de estudo e execução de desenhos de projeto que permitam estudar os elementos arquitetónicos que permitem estabelecer uma relação de diálogo entre o novo e o existente;

Relativamente à Proposta de Intervenção:

- Análise de cartografia histórica;
- Análise do contexto histórico, social e cultural da área de intervenção;
- Visitas ao local de intervenção a fim de recolher elementos de levantamento;
- Formulação de hipóteses à escala urbana, do edifício e sua envolvente próxima, através de desenho livre;
- Desenvolvimento do projeto através de esboços e maquetas;
- Formulação das soluções encontradas através de desenho assistido por computador (CAD);
- Desenvolvimento de modelos digitais das soluções de projeto;
- Desenvolver o projeto ao nível de Projeto de Execução.

1.4. ESTRUTURA DO PROJETO FINAL DE MESTRADO

O presente documento está organizado em sete capítulos.

Na **Introdução** é, primeiramente, contextualizado o trabalho que aqui se desenvolve. São estabelecidos os objetivos a atingir e delineada a metodologia segundo a qual se o fará.

O **Enquadramento Teórico** desenvolve-se em cinco pontos. No primeiro – **Conservação, Restauro e Reabilitação** –, é abordada a evolução dos três conceitos e apontadas as teorias que para isso contribuíram. De seguida, o capítulo que se refere ao **Diálogo entre o Novo e o Existente** estratifica um conjunto de pontos que ilustram os tipos de abordagem perante o contexto de intervenção que, através de uma reflexão crítica, conduzem ao reconhecimento do Detalhe enquanto elemento de ligação com as arquiteturas do passado. O **Detalhe Arquitetónico** dá origem ao capítulo principal da dissertação e desenvolve-se numa abordagem teórica que pretende averiguar as suas origens, suas várias conceções e suas potencialidades. Acresce, ainda, um tópico destinado à distinção dos conceitos de **Detalhe, Ornamento e Decoração**, que se considerou imprescindível como remate da investigação. Por fim, é apresentada uma análise a um par de **Casos de Estudo**, que integraram, na prática, a teoria investigada e ajudam a estruturar a abordagem ao projeto.

A **Proposta de Intervenção** é apresentada, de seguida, a partir da **Análise** do seu contexto – referindo-se às escalas da cidade, da Manutenção Militar e do edifício de intervenção – e das propostas existentes para a restante zona oriental da cidade. É, igualmente, apresentado o **Programa** definido para o edifício e sua envolvente próxima cuja formalização é, por fim, explanada no capítulo referente ao **Projeto**.

No final, são apresentadas as **Considerações Finais**, bem como a **Bibliografia**, o **Processo de Trabalho** e as **Peças Desenhadas** finais.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. CONSERVAÇÃO, RESTAURO E REABILITAÇÃO

Na sua *Alegoria do Património*, Françoise Choay remete para o sentido original do monumento, evidenciando o elo que este estabelece com o tempo e com a memória, ao ativar e manter viva a identidade das comunidades. Este sentido foi perdendo expressão e o monumento subvalorizado, em virtude do culto pela beleza e grandiosidade, trazidos pelo Renascimento, no século XV. Atualmente, a atenção prestada aos valores estéticos do monumento veio sendo substituída pela admiração perante as técnicas aplicadas. Deu-se, deste modo, um “*esbatimento progressivo da função de memória do monumento*”¹.

Na fase do *Quattrocento* italiano, o interesse pelos vestígios do passado concentra-se nos edifícios e obras da Antiguidade, período do qual se destacam duas atitudes principais: a dos humanistas e a dos artistas – que correspondem, respetivamente, a uma aproximação literária e a uma aproximação sensível aos edifícios antigos. A tomada de consciência do duplo valor histórico e artístico dos monumentos da Antiguidade não implicou, desde logo, a sua conservação efetiva e sistemática. A sua preservação mantém-se ao abrigo do papado, desempenhando Alberti um importante papel na formulação de três tipos de abordagem ao projeto de conservação dos edifícios antigos, que se estruturam em torno da relação entre elementos antigos e elementos contemporâneos: i) a intervenção segue o estilo original; ii) é alcançado um compromisso entre esse estilo original e a linguagem contemporânea; iii) a estrutura antiga do edifício é revestida por elementos contemporâneos.

Na Inglaterra do mesmo período, a atitude nacionalista motivada pelas destruições dos edifícios religiosos nas ações de vandalismo da Reforma afirma-se através do estudo dos edifícios de arquitetura gótica, considerada símbolo do estilo inglês. Inglaterra coloca, assim, com um grande avanço em relação a França, a questão do restauro dos seus monumentos. Em França, os edifícios góticos são exclusivamente valorizados do ponto de vista estrutural, recusando, o seu estudo, a sua componente artística. Esta posição ilustra bem a postura francesa, inscrita numa análise crítica da arquitetura baseada no saber técnico, bem como a ideia de dissociação entre o sistema construtivo e a decoração do edifício.

¹ CHOAY, F. *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2016, p.19

No século XVIII, em França, a reação ao vandalismo revolucionário da Revolução Francesa, que ameaçava destruir a herança artística francesa, manifestou-se através de uma série de medidas de proteção e conservação. Tanto juridicamente como na prática, foram instaurados diversos processos que visavam a conservação do património e que passavam, em primeiro lugar, pela sua classificação e inventariação e, posteriormente, pela avaliação do seu estado e sua proteção até à atribuição de novos destinos funcionais. O fim da Revolução trouxe, contudo, o fim das comissões responsáveis pela gestão do património e dos trabalhos por si iniciados, interrompendo-se, assim, o mecanismo de gestão centralizada que havia sido experimentado.

No mesmo período, em Inglaterra, a Revolução Industrial e o processo de industrialização do mundo vêm romper com os valores e tradições antigos, dando início, simultaneamente, a uma reação de nostalgia em relação ao passado, de onde resulta uma nova consciência histórica. Simultaneamente à celebração da modernidade, surgem, assim, movimentos de afirmação da salvaguarda dos monumentos históricos e do restauro enquanto disciplina.

De novo se assiste a um contraste entre as atitudes de França e Inglaterra, que celebram valores distintos dos monumentos históricos. Para os franceses, o processo de industrialização é entendido como sinal de modernidade e progresso, ao passo que os ingleses se mantêm voltados para o passado e ligados às tradições. Esta oposição assinala os dois tipos de abordagem que se desenvolveram neste período em matéria de intervenção no património: os franceses, a par com o resto da Europa, adotam uma atitude intervencionista, encabeçada por Viollet-le-Duc; os ingleses reveem-se num anti intervencionismo, defendido com mais afinco por John Ruskin. Refletindo estas duas posições antagónicas, a procura de abordagens próprias pelas duas partes vem manifestar-se naquilo que os franceses e italianos chamarão Restauro e os ingleses Conservação. Aqui se inicia uma discussão conceptual que se mantém até aos dias de hoje.

As posições dos três países com papel mais preponderante na matéria do restauro arquitetónico – Itália, França e Inglaterra – deram origem a três abordagens distintas: Itália, através do restauro dos seus monumentos clássicos, sempre condicionado pelo papado, defendeu um tipo de **restauro arqueológico**. França, exaltando sempre os valores históricos e nacionais, persegue uma abordagem museológica através do **restauro estilístico**. Inglaterra, sempre mais nostálgica e voltada para o passado, manteve-se fiel ao **restauro romântico**, influenciado pelo conceito de *conservação estrita* de Ruskin.

Apesar de o Restauro Estilístico francês estar associado à ideia da reprodução da imagem arquitetônica, por vezes de forma falaciosa, como forma de exaltação dos valores nacionais transmitidos pelos monumentos, a postura de **Viollet-le-Duc** não se esgota, certamente, nesta ambição. Pelo contrário, encara o restauro como uma disciplina de carácter projetual, através da qual busca o estudo e o entendimento dos princípios e técnicas de composição do edifício, de forma a reintegrá-los de forma inovadora e contemporânea e desenvolver novas soluções. A compreensão da lógica subjacente à arquitetura, na sua relação com o tempo, e a atribuição de um papel ativo aos edifícios antigos através de novas funções são os fundamentos da teoria de le-Duc.

Do lado oposto às ideias intervencionistas francesas, o anti intervencionista radical **John Ruskin** surge, em Inglaterra, em defesa de um modelo de conservação mais rigoroso, que veio a ser designado como *conservação estrita*. As suas ideias inserem-se no espírito nostálgico de ligação ao passado, resultante da Revolução Industrial, levando-o a conceber o monumento histórico como um elemento passivo, sobre o qual não deve haver qualquer tipo de intervenção, salvo pequenas ações de reforço estrutural ou pequenas reparações que mantenham a integridade da construção. Levanta a questão da autenticidade do objeto arquitetónico, destruída pelas reproduções estilísticas francesas, propondo a conservação como medida de salvaguarda alternativa ao restauro.

Em Itália, **Camilo Boito** e **Luca Beltrami** estruturam teorias mais moderadas relativamente às conceções de le-Duc e Ruskin, concebendo cada monumento como uma realidade distinta, que exige a adoção de abordagens específicas.

Ao situar-se entre o campo técnico e o artístico, **Boito** reconhece o monumento histórico na sua dupla aceção, histórica e artística, o que lhe permite compreender e sintetizar as teorias mais extremas acerca do restauro. Do lado de Ruskin, defende a conservação como medida de salvaguarda preferencial e retoma a questão da autenticidade, validando-a também para todos os acrescentos que se constituem, também eles, estratos do tempo que devem ser preservados. Do lado de Viollet-le-Duc, reconhece o restauro como solução última e a prevalência do presente sobre o passado, indicando a reutilização dos monumentos como medida de salvaguarda.

Beltrami opõe-se às reconstituições estilísticas de base conjectural, alertando para a necessidade da existência de evidências históricas documentadas. Aponta a artisticidade do monumento histórico como valor fundamental que

lhe é subjacente e cuja recomposição é fundamental para a leitura do objeto enquanto obra de arte.

Apesar de as suas ideias estarem de acordo com as de outros autores, **Alois Riegl** é pioneiro na adoção de uma posição de reflexão crítica acerca dos conceitos de monumento e monumento histórico, através da análise dos valores que lhes considera inerentes, colocando as disciplinas do restauro e da conservação num patamar de discussão que se torna fulcral para a sua institucionalização enquanto práticas.

Gustavo Giovannoni vem retomar o compromisso entre as ideias mais extremistas, já alcançado pela linha de pensamento de Camilo Boito. Reconhece a ambivalência artística e histórica dos monumentos e é pioneiro na defesa da salvaguarda do seu contexto. Defende a adoção de um princípio de intervenção mínima, que não permita a sobreposição das ideias do presente sobre os elementos do passado e que fomente uma prática de consolidação e manutenção contínuas, de modo a prevenir as ações de restauro, frequentemente consideradas destrutivas, conforme já apontado pelo seu antecessor. Dá, ainda, continuidade à ideia de reutilização dos edifícios antigos que, em todo o caso, deve ser alcançada com o mínimo de alterações físicas possível.

Em 1931, decorreu, em Atenas, uma discussão, de carácter internacional, acerca da problemática da conservação do património arquitetónico. Daqui, resultou a primeira Carta Internacional do Restauro, que veio estabelecer os critérios-base do Restauro Moderno, apoiado nas ideias de Giovannoni. A sua influência esteve na base da transição do restauro estilístico para a prática da conservação mais estrita e refletiu-se em diversas cartas a favor da salvaguarda do património edificado, como é o caso da *Carta del Restauro* italiana, do mesmo ano.

Esta última contraria a produção de quaisquer falsificações ou acrescentos sobre os monumentos históricos e exalta a importância da salvaguarda dos contextos dos mesmos, sempre com o mínimo de alterações físicas. Qualquer intervenção deve, a partir daqui, relevar os valores históricos em relação aos estético-formais dos monumentos, assunto que merecerá a atenção de Brandi na formulação da sua teoria do Restauro Crítico.

Na sua Teoria do Restauro, **Cesari Brandi** realça a importância do equilíbrio entre a instância histórica e a instância estética inerentes à obra de arte e defende o restabelecimento da sua unidade potencial sem nunca executar falsos artísticos ou históricos e sem apagar as marcas do tempo. Cada ação de restauro deve assumir-se no seu tempo, inserindo-se no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. Estrutura, detalhadamente,

abordagens ao projeto de restauro de lacunas, da pátina, de ruínas, adições e refazimentos, através do confronto das duas instâncias.

Em 1964, realiza-se, em Veneza, um novo congresso internacional, de onde resulta um dos mais importantes documentos acerca do restauro, cuja influência chegou aos dias de hoje – a Carta de Veneza. As novas orientações baseiam-se largamente nas teorias de Brandi, pondo fim ao domínio do Restauro Estilístico. Para além da conservação dos diversos períodos históricos, do equilíbrio entre os valores históricos e artísticos das obras de arte e da atenuação da distinção entre os elementos novos e os originais, a nova carta demonstra já preocupações acerca da qualificação e preservação das envolventes dos monumentos.

Em 1972, surge uma nova *Carta del Restauro* que, ao contrário da anterior, tem poder legal. Dirige-se a todos os tipos de obra de arte, de todos os períodos históricos e introduz o conceito de reversibilidade nas intervenções de restauro e a distinção dos conceitos de salvaguarda e restauro. Revelando-se bastante conservadora, encontra dificuldades na sua transposição para a prática e enfrenta críticas por não contemplar preocupações de ordem estrutural e construtiva dos edifícios, como resultado da adoção integral dos princípios de Brandi, dirigidos essencialmente a obras de arte móvel.

Em 1987, uma nova carta italiana vem introduzir alterações maioritariamente conceptuais, cujo principal objetivo é o redireccionamento da abordagem ao restauro, tendo em conta os âmbitos tectónicos e construtivos dos edifícios, dando uso às técnicas tradicionais, e o alargamento das diretrizes às envolventes dos edifícios históricos. O novo documento assenta já num conjunto detalhado de novos princípios relativos à arquitetura e ao urbanismo e ultrapassa a abordagem eminentemente estética de Brandi.

Helena Barranha sistematiza uma série de definições relativas ao património cultural, das quais se podem, neste contexto, ressaltar as seguintes:

*“Por **conservação** entende-se o conjunto de ações destinadas a prolongar o tempo de vida de um dado elemento do património e a manter ou restabelecer a sua unidade, sem cometer mistificações artísticas ou históricas e sem alterar os traços característicos da passagem do tempo.”²*

² SPPC (1996) Cadernos SPPC - Textos Fundamentais, p. 35. apud BARRANHA, H. (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais*. 1ªed. [ebook] Lisboa: IST Press

*“Restauro significa devolver a materialidade de um lugar a um estado anterior conhecido, através da remoção de acrescentos ou da remontagem de componentes existentes, sem a introdução de materiais novos. O restauro só é apropriado quando existir evidência suficiente de um estado anterior da construção.”*³

*“Reabilitação: modificação de um recurso segundo padrões funcionais contemporâneos, envolvendo a eventual adaptação a um novo uso.”*⁴

e ICOMOS Portugal. Disponível em: <http://istpress.tecnico.ulisboa.pt/files/E-book-patrimonio.pdf> [Consult. 21 Set. 2017], p.77.

³ ICOMOS-Austrália (1979-1999) Carta de Burra - Carta para a conservação de lugares de significado cultural, Artigo 1.o - Definições e Artigo 19.o – Restauro apud BARRANHA, H., Op.Cit., p.89.

⁴ ICOMOS-Canada (1983) Appleton Charter - The Appleton Charter for the Protection and Enhancement of the Built Environment, “B. Framework” [trad.], apud BARRANHA, H., Op.Cit., p.85.

2.2. DIÁLOGO ENTRE O NOVO E O EXISTENTE

A síntese acima apresentada, refletindo a evolução de diversas posições relativamente às intervenções em contextos consolidados, vê o seu conteúdo vertido no tema do Diálogo entre o Novo e Existente, atualmente tão discutido. O presente capítulo não pretende ser um desenvolvimento teórico exaustivo, mas uma sistematização de alguns princípios e definições que guiem a metodologia do projeto que aqui se apresenta, elencando, deste modo, noções básicas para a conceptualização daquelas que são as abordagens ao projeto de reabilitação atualmente.

Reconhecer que agir sobre a cidade consolidada constitui uma problemática – a de construir no construído –, em relação à qual o arquiteto se dirige em qualquer intervenção.

“Construir en lo construído equivale a definir una forma en un lugar que ya tiene forma, de suerte que tal acción supone una modificación de locus.”⁵

Independentemente da escala, qualquer intervenção no ambiente construído relaciona uma forma nova com as formas existentes. O tipo de relação que se estabelece entre ambas e o modo de integração do novo no pré-existente relaciona-se com as discussões acerca da teoria do restauro, acima descritas, podendo uma nova intervenção estabelecer uma ligação mais ou menos dialética com o seu entorno e formalizar-se de forma mais ou menos evidente.

Intervir numa pré-existência equivale a definir uma forma num lugar que já tem forma, mas intervir conscientemente na cidade pressupõe garantir a mínima estabilidade necessária para prolongar a sua identidade.

Reconhecer a responsabilidade do arquiteto no tipo de abordagem que desenvolve perante o contexto em que trabalha.

“It is only by understanding and reflecting on the past that architecture can continue to be a relevant social and artistic discipline.”⁶

As principais teorias descritas acima estabelecem, indubitavelmente, posições relativas à relação que é estabelecida entre o novo e o existente nas ações de requalificação do património edificado. O arquiteto tem um dever ético e moral de atender a essa relação. A sua abordagem ao projeto reflete,

⁵ GRACIA, F. Construir en lo Construido – La Arquitectura como Modificación. Madrid: Editorial NEREA, S.A., 1992, p.11.

⁶ CARUSO, A. Traditions. *Ornament. Decorative Traditions in Architecture*. OASE, [online] (65), 2004, p.82. Disponível em: <https://oasejournal.nl/en/Issues/65/Traditions> [Consult. 15 Sep. 2017].

inevitavelmente, a sua postura perante o existente. Ao confrontar-se com elementos do passado, o arquiteto reúne um leque de objetos que tanto condicionam como informam a sua obra, sendo que o modo como decide incorporá-los na nova intervenção desempenha um papel ativo nessa arquitetura e nesse pedaço de cidade.

Identificar e descrever os tipos de abordagem possíveis perante o contexto.

É possível evidenciar, em primeira mão, duas posições antagónicas, por parte do arquiteto, perante esta problemática: uma, positiva, reflete-se no fomento de um diálogo entre o novo e o existente, através de uma postura crítica e consciente por parte deste que leva, assim, em linha de conta, o contexto com o qual o seu trabalho se vai relacionar e ao qual deve pertencer; a outra, negativa, assume-se manifestamente como estranha ao ambiente em que se insere, resultado de uma postura de desconsideração do autor, que leva a cabo ações que desvirtuam a arquitetura e a cidade.

Melhor ou pior concretizadas, encontram-se diversas formas de manifestação de tais posições. De entre as atitudes que demonstram respeito pelo contexto – e de acordo com a obra de Francisco de Gracia –, encontra-se a arquitetura de contraste, historicista e contextual. A arquitetura descontextualizada é, pelo contrário, uma forma negligente de relação com a cidade consolidada.

Uma **arquitetura de contraste** refere-se a um tipo de intervenção que se relaciona de forma ativa com o seu meio, afirmando a sua individualidade através da expressão de um formalismo alternativo ou excecional perante aquele que nele impera. O praticante de uma arquitetura de contraste confronta-se com a adição de elementos novos a uma envolvente histórica consolidada, manifestando essa ação através de uma descontinuidade ou de um conflito formal com esta, como meio de expressão de uma identidade cultural. Afasta, neste sentido, qualquer ligação sentimental ou morfológica com o passado, expressando a contemporaneidade como contraste.

A criação de um destaque ou contraste em relação à cidade antiga é, contudo, uma fácil operação de desenho. O repertório de formas capazes de cobrir esse objetivo é tão amplo que quase não implica uma determinação metodológica do projeto. Trata-se, por vezes, de um exercício arbitrário de seleção, cuja justificação formal acaba por se organizar, eventualmente, à revelia do contexto.

Uma **arquitetura historicista** pode definir-se como a expressão de uma consciência renovada da continuidade histórica, expressa a partir da persistência de traços figurativos presentes na cultura material do local. Esta

continuidade resolve-se entre as margens conceptuais definidas pelas noções da reprodução e da reinterpretação. O princípio da continuidade histórica não se torna uma condição imanente, mas um agente ativo que deve ser incorporado na metodologia do projeto. A criatividade mantém-se salvaguardada, já que a observação da história e o seu reconhecimento não obrigam a uma reprodução arqueológica. Apesar de a história não poder nunca ser reproduzida, as condições preponderantes na cultura local são assumidas.

Entende-se por **arquitetura contextual** aquela que, sem utilizar os recursos do mimetismo superficial ou da analogia direta e resultando de uma reflexão intelectual, estabelece uma simbiose com o seu contexto, prolongando-o e revalorizando-o mediante um esforço de indagação formal que parte dele próprio. Não sendo uma cópia do seu entorno, consegue favorecê-lo através da relação que com ele estabelece, inclusivamente através de manifestações que transcendem as da cultura local. Procura estabelecer continuidades entre o novo e o existente, através dessa investigação particular do lugar, que não são redundantes nem homogeneizadoras, mas capazes de favorecer a presença de elementos de exceção que atuem como agentes de uma dialética reformadora e criativa. Apesar de completamente integrada, esta arquitetura mantém-se reconhecível no seu momento histórico e torna-se um compromisso entre a individualidade dos objetos novos e as leis inerentes à cidade consolidada.

Despreocupada relativamente à problemática de construir no construído, a **arquitetura descontextualizada** torna-se, em termos culturais, irrelevante, apresentando uma carência de significados contextuais e, como tal, uma ligação ao meio em que se encontra. Esta atitude não deve, contudo, ser confundida com aquela que busca maximizar a sua intenção crítica através de um contraste intencional e que incorre numa arquitetura de contraste.

Referir o protagonismo das arquiteturas de contraste nas ações de reabilitação contemporâneas.

É de salientar o protagonismo que as arquiteturas de contraste têm tido atualmente. Apontadas como a receita para o sucesso no confronto do “moderno” com o “antigo”, baseiam-se, frequentemente, em aproximações pouco sensíveis à realidade da pré-existência, que culminam em soluções superficiais.

“a nossa arquitetura tem caminhado muito ao sabor de gostos (...). Resultado, tal facto, de toda a dramática insatisfação contemporânea, de todo este dinamismo em

*que nos agitados, de toda a facilidade de comunicação visual que nos transmite os “últimos gritos” daqui e dali? Sem dúvida.”*⁷

Atualmente, o pretexto da salvaguarda do património, associado à admiração pelo antigo, dá origem a intervenções que desvirtuam a pré-existência não só em termos arquitetónicos, mas também urbanos. O *fachadismo* constitui-se como o expoente máximo de tentativa de cristalização da imagem do antigo, à qual não corresponde a devida tipologia, estrutura ou construção. Associadas a medidas insuficientes de controlo e regulamentação, estas ações apropriam-se, frequentemente, dos antigos logradouros e assumem novas cércas, procurando responder a necessidades contemporâneas, que se materializam em tipologias que em nada se relacionam com a imagem urbana que se pretende transmitir. Esta incongruência destrói a relação entre o *significado* e o *significante*, entre o interior e o exterior da arquitetura, manifestando, paradoxalmente, uma cultura consumista da arquitetura.⁸

Pensando no conceito de figura-fundo da Gestalt, é fácil depreender que a leitura de um elemento que esteja em contraste com a sua envolvente possa ser potenciada pela dissonância visual resultante. Contudo, e conforme enunciado acima, as possibilidades formais de marcar uma exceção em relação a uma envolvente são inúmeras. Esta abordagem reflete não só uma valorização infundada daquilo que se considere antigo, como uma leviandade na conceção daquilo que é novo. Persegue-se uma imagem de contraste, formalizada numa pele, à qual não corresponde uma reflexão crítica acerca dos princípios e técnicas tradicionais ou dos valores que o edifício encerra. Esta rutura formal com a arquitetura do passado teve a sua origem com o Movimento Moderno, período também responsável pela tentativa de aniquilação do detalhe na arquitetura. Contudo, e de acordo com o que já foi dito, não é possível ao homem uma rutura com o passado, pelo simples facto de se constituir ele próprio como um produto do mesmo.

Reconhecer que as novas formas e técnicas, idolatradas e aplicadas à margem de um diálogo entre o novo e o existente, depressa se tornam obsoletas, pela sua falta de enraizamento em culturas consolidadas.

*“(...) nunca como hoje a nossa arquitetura esteve tão divorciada da nossa circunstância.”*⁹

⁷ TÁVORA, F. *Da Organização do Espaço*. 8ª ed. Porto: FAUP Publicações, 2008, p.57.

⁸ AGUIAR, J. (2002). O fachadismo como perversão da autenticidade e da identidade urbanas. In: J. AGUIAR, ed., *Cor e cidade histórica - Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações, pp.136-142.

⁹ TÁVORA, F., *Op.Cit.*, p.55.

Hoje em dia, e paradoxalmente a par com um fascínio pelo antigo, manifesta-se uma busca frenética pela novidade, pelas novas formas computadorizadas, pelo próximo grande projeto branco, liso e perfeito, que reflete um mundo de plástico em crescimento.

Critica-se, aqui, o seguimento cego das modas na arquitetura, que não se refere apenas à construção nova, mas também ao processo de reabilitação em si. Nunca o tema da reabilitação foi tão premente. Contudo, a sobrevalorização exclusiva da vertente estético-formal dos elementos antigos conduz a intervenções desajustadas perante o seu contexto, desvirtuando não apenas o edifício, mas também esse pedaço de cidade.

*“Lacking the complexities and ambiguities that are held within the tradition of architectural form, these shapes quickly lose their shiny novelty and achieve a condition of not new, but also not old or ordinary enough to become a part of the urban background. This **inability to grow old** is all too resonant with an era of rebranding and cosmetic surgery. (...) Never has so much construction been based on so few ideas.”*¹⁰

Esta incapacidade de envelhecer, ou antes, de aceitar o envelhecimento, está inevitavelmente associada à rejeição das técnicas tradicionais que, desde sempre, buscaram a qualidade e excelência do produto final, bem como a sua longevidade. Apesar do fascínio pelo antigo, raros são os exemplos de arquiteturas que mantêm os seus objetivos. Contrariamente, este permanece, passivamente, como fonte de admiração, sem ser reintegrado em novas soluções.

*“E porque a investigação dos nossos materiais e técnicas tradicionais está praticamente por fazer – e quantos aspetos positivos eles comportarão – e porque a investigação referente a novas técnicas e a novos materiais se encontra também incipiente, está assim criada uma situação em que as soluções se escolhem um pouco a sentimento – por vezes até, e apenas para obter este ou aquele efeito puramente plástico – sem que exista uma razão forte para cada solução adotada.”*¹¹

Apelar à valorização de intervenções baseadas na continuidade e no diálogo com o existente.

*“(...) há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado, mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles temos e aceitando a sua atualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas.”*¹²

¹⁰ CARUSO, A. Op. Cit., p.81.

¹¹ TÁVORA, F., Op. Cit., p.56.

¹² TÁVORA, F., Op. Cit., p.58.

Agir por continuidade é, contrariamente a agir por contraste, uma tarefa árdua, que implica um estudo do passado e dos elementos da pré-existência, de modo a incorporá-los nas intervenções do presente. Buscar nele os princípios, fazendo uso dos materiais e técnicas tradicionais, é um passo fundamental para manter a continuidade entre a obra nova e o ambiente construído.

Alertar para a necessidade de um reconhecimento e estudo das técnicas e princípios tradicionais, que consubstanciam e unificam intervenções de tempos distintos segundo uma identidade cultural local.

Ao reconhecimento das técnicas e princípios tradicionais é inerente a importante questão do envelhecimento dos edifícios. O aparecimento de novos materiais, maioritariamente sintéticos, e sua aplicação desenfreada em obras de reabilitação comportam graves consequências para as construções antigas. As técnicas tradicionais assentavam num princípio de durabilidade e qualidade construtiva, evidenciado através do respeito pelos materiais e suas uniões e pela escolha de acabamentos que garantissem a proteção da mesma.

A existência de camadas sacrificiais mantinha a salubridade do edifício e assegurava a sua durabilidade, ao mesmo tempo que, através de várias técnicas vernaculares, recebia trabalhos de decoração que a enriqueciam. Tratava-se, no fundo, de um princípio de construção sustentável, mas também, pode dizer-se, saudável.¹³

Nos dias de hoje, aquelas intervenções que procuram, de alguma forma, dar continuidade às arquiteturas antigas – procurando, eventualmente, seguir os princípios em si evidentes – inserem-se, invariavelmente, num desconhecimento que resulta da falta de transmissão dos saberes técnicos antigos – responsáveis pela consolidação da nossa cultura –, cuja fomentação se torna urgente.

Hoje em dia, grande parte das obras de arquitetura não envelhece, mas deteriora-se. Prever o modo como a arquitetura vai envelhecer é uma das tarefas do arquiteto que trabalha no sentido de promover uma integração, a longo prazo, da sua obra. Trata-se, fundamentalmente, de conferir dignidade à mesma, tratando-a como um veículo de transmissão do presente para o futuro, informando-se no passado.

¹³ AGUIAR, J., Op. Cit., pp.346-349.

Justificar que o detalhe arquitetônico se constitui como um veículo fundamental para o enraizamento das intervenções.

*“detailing should never be regarded as an insignificant technical means by which the work happens to be realized. The full tectonic potential of any building stems from its capacity to articulate both the poetic and the cognitive aspects of its substance. (...) Thus the tectonic stands in opposition to the current tendency to deprecate detailing in favor of the overall image. As a value it finds itself in opposition to the gratuitously figurative”*¹⁴

O fomento da leitura e interpretação do detalhe arquitetônico na pré-existência torna-se, a partir daqui, fundamental para uma nova intervenção num contexto consolidado. Passando por um estudo aprofundado da cultura arquitetônica em que se integra, esse processo não se prende exclusivamente com os aspetos formais do edifício. Deve passar, para além disso, pela compreensão dos métodos construtivos, sempre integrados na sua época, e das eventuais referências simbólicas a si associadas. Posteriormente, esse reconhecimento deve ser reinterpretado à luz da arquitetura contemporânea e cultura atual, reintegrando-se na nova arquitetura e garantindo uma relação dialética e de interdependência entre as duas arquiteturas e, conseqüentemente, entre os dois tempos.

Da escala da cidade à escala do edifício, as relações que se estabelecem entre o novo e o existente formalizam-se no detalhe arquitetônico, que se estabelece enquanto elemento articulador. Neste, reside não só a responsabilidade de garantia da qualidade construtiva na relação com as construções antigas, como de atribuição ou garantia de continuidade dos significados da arquitetura. Nele se lê a abordagem do arquiteto ao projeto, tanto no modo como o interpreta na pré-existência, como no modo como o aplica na sua intervenção.

¹⁴ FRAMPTON, K. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Massachusetts: The MIT Press., 1995, p.26

2.3. DETALHE ARQUITETÓNICO

O modo como o detalhe tem vindo a ser considerado atualmente tem sido insuficiente e tem ficado aquém daquele que é o seu potencial na qualificação da arquitetura. Subvalorizado, tanto é utilizado com um objetivo maioritariamente formal, como com um objetivo exclusivamente técnico, sem um enraizamento sólido na arquitetura em que se insere e sem explorar as capacidades que detém na comunicação da mesma. Pretende-se, com uma abordagem teórica, averiguar as potencialidades do detalhe arquitetónico, que se crê poder ser um veículo de verdadeiros significados na arquitetura.

*"(...) detail can be thought of as the smallest radical element of architecture that can be imbued with significance (...). A detail is the most basic unit for conveying an idea in and of itself while simultaneously serving as a building block in elaborating a larger concept."*¹⁵

A abordagem de Edward Ford tornou-se, inevitavelmente, uma fonte fundamental para a estruturação do presente capítulo. Ao distinguir cinco abordagens possíveis perante o detalhe arquitetónico, facilitou uma análise mais metódica de um tema sobre o qual não existe uma base teórica consolidada.

*"Details are the basis for, not an accessory to, understanding a building. (...) an understanding of the building cannot be separated from an understanding of the detail (...). Architecture (...) is the art of building, and if it communicates any message of significance, it does so through construction. Construction not just in the sense of building, not just as a practical necessity, but in the way we see it, the way we understand it."*¹⁶

¹⁵ RATTI, C. and CLAUDEL, M. The Rise of the "Invisible Detail." Architectural Design - Future Details of Architecture, (240), 2014, p.87.

¹⁶ FORD, E. The Architectural Detail. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press., 2011, p.13.

2.3.1. O Detalhe como Abstração

“Can we ever speak meaningfully of details today?”¹⁷

“There are no details.”¹⁸

“Details should disappear – they are old architecture.”¹⁹

Muitos modernistas advogaram a inexistência do detalhe. Detalhar é, para estes arquitetos, eliminar os elementos técnicos visíveis e aqueles de pequena e média escala, de modo a atingir uma determinada imagem de simplicidade. Esta “escola de pensamento” é denominada como “**não-detalhe**”.

Esta posição associa o detalhe aos vestígios da arquitetura tradicional – considerando-o, assim, uma interrupção na aparência do edifício – ou uma derivação do ornamento – que deve, em todo o caso, ser evitado. Ao ser um elemento visível e identificável na superfície do objeto, o detalhe vem deturpar a sua interpretação enquanto corpo contínuo e perfeito. Esta visão corresponde, geralmente, à daqueles que procuram a eliminação de todo o tipo de junções da pele do edifício, que deve ser constituída por superfícies lisas, contínuas e que não denunciem problemas técnicos. As diversas partes ou componentes não devem, aqui, ser destacadas do todo, já que provocam, alegadamente, a sua fragmentação.

Não obstante, o detalhe arquitetónico não existe por si só e para ser contemplado enquanto elemento isolado; ao invés, deve existir servindo a leitura do todo e a sua interpretação. Sendo inerente a qualquer arquitetura, faz parte da sua construção, sendo aquilo que a concretiza. A questão não se prende, portanto, com a sua existência ou com a sua ausência, mas sim com o modo como é formalizado – ora abstrato, ora articulado, ora ornamental.

Cabe ao arquiteto a decisão de tornar a arquitetura mais abstrata ou mais articulada, sendo que a omissão de aspetos relativos à sua construção marca, já por si, uma posição relativamente ao detalhe e ao modo de detalhar, potenciando determinada interpretação da mesma.

O que caracteriza estas arquiteturas não é, então, a ausência do detalhe, mas o facto de serem bastante mais abstratas e de comunicarem significativamente menos. Uma comunicação menos explícita não tem que ser necessariamente negativa, mas deve resultar de uma atitude consciente, que busque uma determinada finalidade. O equilíbrio entre aquilo que se

¹⁷ JOHNSON, Philip apud FORD, E. (s.d.). *55 Door Handles - Or What is a Detail?*. [ebook] Disponível em: <http://edwardrford.com/?portfolio=38> [Consult. 15 Sep. 2017].

¹⁸ RUDOLPH, Paul apud Ibidem.

¹⁹ KOOLHAAS, Rem apud Ibidem.

esconde e aquilo que se revela constitui, portanto, uma problemática relevante no processo de detalhar em arquitetura.

Outra postura que representa o detalhe enquanto abstração é chamada de “**detalhe consistente**”, já que importa para os elementos de pequena escala, como o mobiliário, o desenho geral do edifício.

Esta posição tem como consequência a redução do desenho racional do edifício a uma forma puramente estética, que é usada indiscriminadamente, ignorando a relação entre forma e função dos objetos a que se destina e tornando-se, eventualmente, desajustada. Ao mimetizar as partes do edifício que são aparentes, segue uma consistência formal e não de princípios, reduzindo a complexidade que lhe é, supostamente, inerente.

A supressão completa de informação pode ser tão prejudicial à expressão da arquitetura como a sua revelação total. Dizer que não existem detalhes é dizer que não existe arquitetura. Eles existem, mas são tanto acerca de ocultar informação – constituindo-se como detalhes abstratos – como de revelá-la – sob a forma de detalhes articulados ou, eventualmente, animados. O erro está em concebê-los, à partida, como elementos invariavelmente visíveis e isso não corresponde, necessariamente, à realidade.

Para alguns arquitetos, o minimalismo que advém do não-detalhe não é considerado aceitável, defendendo a existência de um grau intermédio na formalização do detalhe na arquitetura, que geralmente se concretiza na articulação dos elementos estruturais com os não estruturais. Este nível intermédio vem extinguir os saltos de escalas que se detetam nos edifícios que tentam ocultar tudo e que podem, eventualmente, tornar-se demasiado abstratos.

Tendo percebido que detalhar passa, em primeira instância, por decidir que informação articular e que informação abstrair, importa agora reconhecer que, para além disso, se trata de atribuir graus de importância a essa informação, colocando-a de acordo com uma hierarquia. O resultado de uma arquitetura concebida segundo esta hierarquia pode ser potenciado se, em determinados casos, essa for subvertida com determinada finalidade. É de salientar, novamente, que tal como é importante balancear as características que são articuladas e aquelas que são abstratas, também hierarquizar e organizar tudo – geralmente segundo detalhes aparentes – pode tornar-se mais poderoso com aquilo que foi oculto. No Brutalismo, por exemplo, que eliminava o nível intermédio do detalhe, os elementos mais pequenos assumiam, muitas vezes, a escala do edifício. Apesar do edifício sem detalhe não existir, por vezes o próprio não-detalhe – aquele que se esconde é, ele

próprio, um detalhe, capaz inclusivamente de potenciar a mensagem do edifício.

O modernismo manteve-se consistente no tipo de informação que escolheu demonstrar e suprimir, mas não é esse um aspeto que caracteriza a arquitetura de cada tempo?

*“Detailing involves the selective presentation and suppression of information at the service of a larger understanding of the building.”*²⁰

*“The inclusion or omission of a positive detail is a result of concepts that are both compositional and ideological.”*²¹

*“Consistency of form in detail is neither possible nor desirable. It inevitably leads to the superficial and stylized.”*²²

*“Consistency of concept may lead to an inconsistency of form, but one that is often beneficial.”*²³

*“Detailing requires the presentation of information in degrees of importance, in hierarchies.”*²⁴

*“Good detailing, having created hierarchies, will often violate them, and having arrived at a system to consistently present its selective information, will present it in an inconsistent way.”*²⁵

²⁰ FORD, E., Op. Cit., p.51.

²¹ Ibidem, p.58.

²² Ibidem, p.62.

²³ Ibidem, p.66.

²⁴ Ibidem, p.69.

²⁵ Ibidem, p.72.

2.3.2. O Detalhe como Motivo

Nesta concepção do detalhe arquitetônico, um determinado motivo é utilizado em todas as escalas e materiais, resolvendo todos os problemas. Enfrenta os mesmos problemas que o detalhe consistente, que derivam da imposição de uma uniformidade formal e que se traduzem, conforme já avançado, numa incapacidade de responder às diferenças de escala, na eliminação de diferenciações materiais e, eventualmente, numa indiferença à correspondência entre forma e função.

Por ter como prioridade a busca de uma continuidade formal ao longo de todo o objeto arquitetônico, a questão para que remete é, precisamente, se a experiência da obra de arquitetura deve ser contínua ou fragmentada; se deve existir um código comum que defina a sua totalidade.

A visão de Frank Lloyd Wright reflete a ideia da subordinação das partes em relação ao todo, que deriva da sua concepção do detalhe na arquitetura, materializado segundo um motivo:

*“(...) from one basic idea all the formal elements of design are in each case derived and held well together in scale and character. (...) in every cue the motif is adhered to throughout so that it is not too much to say that each building aesthetically is cut from one piece of goods and consistently hangs together with an integrity impossible otherwise.”*²⁶

A sua ligação às ideias do Transcendentalismo justifica a sua admiração pela natureza, seus motivos e estrutura e está, provavelmente, na base da sua concepção da arquitetura de acordo com a natureza da árvore, na qual de uma raiz comum derivam todos os ramos. Entre a natureza e a geometria, Wright projeta a sua arquitetura com base numa figura que soluciona problemas de diversas escalas, funções e materiais. No *Unity Temple*, por exemplo, o quadrado é adotado como motivo, dando forma tanto à configuração geral do edifício – como a planta e os alçados – como, no seu interior, a elementos como os candeeiros ou puxadores. A sua *Morris Gift Shop* demonstra o mesmo tipo de aproximação ao tema da geometria através do círculo. Noutros casos em que a geometria está presente, encontram-se abordagens mais moderadas e concisas, em que o motivo não surge de um modo tão literal e não tem tanta influência nos elementos de pequena escala que transformam, por vezes, a estratégia do arquiteto em superficial.



01. Unity Temple, de Frank Lloyd Wright. Oak Park, Illinois, EUA, 1908. O quadrado é utilizado como motivo na composição do edifício.



02. O quadrado é usado no interior do edifício.

03. O mesmo motivo dá origem ao mobiliário.



04. Morris Gift Shop, de Frank Lloyd Wright. São Francisco, Califórnia, EUA, 1948. O círculo é utilizado na composição da



05. O mesmo motivo é transposto para o interior do edifício, onde dá forma a todos os elementos.

²⁶ WRIGHT, F. (1908). *In the Cause of Architecture*. [ebook] Disponível em: http://www.learn.columbia.edu/courses/arch20/pdf/art_hum_reading_51.pdf [Consult. 16 Sep. 2017].



06. Tomba Brion Cemetery, de Carlo Scarpa. Treviso, Itália, 1969.

07. Tomba Brion Cemetery, de Carlo Scarpa. Treviso, Itália, 1969.

08. Banca Popolare di Verona, de Carlo Scarpa. Verona, Itália, 1973.

O *ziggurat* é utilizado por Carlo Scarpa em várias obras e em várias escalas.

A obra de Carlo Scarpa, apontada como o exemplo máximo de detalhe do século XX, é igualmente criticada por corresponder a um trabalho que é, por muitos, considerado fragmentado.

*"(...) in his case there was never the intention of an ideal whole in either a humanist or an organic sense. There was only the "nearness of things" and their unfolding progression from part to part and joint to joint."*²⁷

*"Both Marco Frascari and Manfredo Tafuri have stressed the fragmentary nature of Scarpa's architecture (...) wherein the overall composition and its details are unified at different scales within the format of a single drawing, the latter by seeing it as a "a perverse dialectic between the celebration of the form and the scattering of its parts.""*²⁸

A adoção de motivos como o *chevron*, o *ziggurat* e o duplo círculo, utilizados em todas as escalas, caracterizam a sua obra e a sua abordagem ao detalhe.

*"Each detail tells us the story of its making, of its placing, and of its dimensioning. (...) The details of Scarpa's architecture solve not only practical functions, but also historical, social, and individual functions. (...) his buildings are texts wherein the details are the minimal unit of signification. The joints between different materials and shapes and spaces are pretexts for generating texts."*²⁹

²⁷ FRAMPTON, K., Op. Cit., p.332.

²⁸ Ibidem, p.321.

²⁹ FRASCARI, M. The Tell-the-Tale Detail. In: K. Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, pp. 504-507.

2.3.3. O Detalhe como Ordem

Enquanto ordem, o detalhe participa na representação do sistema construtivo, como expressão da articulação da estrutura, e remete para a importante questão da relação entre o revestimento e a estrutura ou, de forma mais precisa, do modo como a construção é expressa no exterior do edifício.

Esta definição do detalhe arquitetônico esteve muito presente nas questões da arquitetura moderna, que se debateu com a dificuldade de definir a relação apropriada entre símbolo exterior e realidade oculta.

As teorias de Ruskin, Street, Bötticher e Semper relativamente à questão da representação da estrutura e do sistema construtivo a partir da pele do edifício serviram de base às discussões e experiências dos arquitetos modernistas que lhes sucederam.

Para Ruskin, a expressão estrutural não era absolutamente necessária, embora o seu revestimento não devesse induzir em erro relativamente à sua natureza. Street, defendendo a importância da expressão da estrutura, opunha-se ao seu revestimento. Ao falar da forma do núcleo – *Kernform* – e da forma artística – *Kunstform* –, Bötticher defendeu que esta última deveria ser expressiva da função mecânica do núcleo. Já a preocupação de Semper não se prendeu tanto com a expressão da construção, mas com as referências ideológicas e culturais do revestimento, contrapondo-se, assim, às ideias mais materialistas das restantes teorias – afirmava que, para surgir uma forma significativa, o sacrifício da parte material seria necessário. As suas ideias acerca do revestimento foram inevitavelmente abordadas e reinterpretadas por aqueles arquitetos que, mesmo debatendo-se com a frequente impossibilidade de conservar uma expressão total da estrutura do edifício, buscaram a integração de um significado mais profundo no seu revestimento, que suplantasse a função utilitária.

Wagner, Berlage, Wright, Maybeck, Perret, Mies, Le Corbusier, Kahn e muitos outros interpretaram, nas suas obras, o mesmo problema. Este foi sendo abordado com referência a analogias com dicotomias como a de esqueleto-pele e corpo-roupa, que retratam, exatamente, a dicotomia entre estrutura e revestimento, ou até *Kernform* e *Kunstform*.

A definição de ordem arquitetônica remete, exatamente, para a forma de expressão do sistema construtivo.

Atualmente, a construção é, invariavelmente, feita em camadas que devem, inclusivamente, assegurar os requisitos de conforto regulamentados. Tal conduz à impossibilidade de ter a estrutura do edifício exposta ao exterior e,



09. Chicago Federal Center, de Mies Van der Rohe. Chicago, EUA, 1974. Com a necessidade de uma construção por camadas, os prumos metálicos de Mies representam, no exterior, a estrutura do edifício.

como tal, à necessidade de reinterpretação da sua camada de revestimento, assim responsável pela sua eventual comunicação.

Em muitos edifícios contemporâneos, a busca de uma imagem “moderna” traduz-se, à superfície, na expressão de aspetos construtivos que não correspondem à realidade, ao mesmo tempo que as características reais são ocultadas. Isto não corresponde a um não-detelhe, mas sim a um detalhar seletivo.

Encontram-se, deste modo, quatro abordagens relativas à representação da estrutura: i) é assumida uma nova estética referente apenas ao revestimento, que não tenciona representar a estrutura do edifício; ii) a uma construção em camadas é conferida uma aparência monolítica que oculta a realidade construtiva do edifício; iii) envereda-se por uma construção efetivamente sólida e sem camadas, cuja expressão lhe é inata; iv) a necessidade do revestimento é aceite e, se a estrutura é para ser expressa, apenas o pode ser através das qualidades descritivas do mesmo – atitude que conduz, de novo, às ideias de Gottfried Semper.



10. Contemporary Arts Center, de Zaha Hadid. Cincinnati, EUA, 2003.
Exemplo da busca de uma imagem monolítica, através do revestimento, que não encontra correspondência com o sistema construtivo do edifício.

2.3.4. O Detalhe como Junta

*“(...) any architectural element defined as detail is always a joint. Details can be “material joints” (...) or they can be “formal joints” (...) they are the mediate or the immediate expressions of structure and the use of buildings.”*³⁰

Apesar do célebre elogio da junta enquanto origem do ornamento, por Kahn, esta ideia deriva dos princípios das ordens arquitetónicas da Antiguidade, onde o ornamento encontra as suas origens e implicações estruturais – se não funcionais – e surge, nomeadamente, como uma espécie de animação das forças presentes no edifício.

Os apoiantes desta perspetiva colocam nas junções o modo de entender o edifício. A conceção do detalhe enquanto junta implica, desde logo, o reconhecimento do edifício como um conjunto de partes, o que, por sua vez, implica a compreensão daquilo que é uma parte, de qual deve ser a relação entre as diversas partes e entre estas e o todo. Dicotomias como organismo-mecanismo e árvore-relógio têm ilustrado este conjunto de relações, concebendo o funcionamento do edifício ora como contínuo ora como fragmentado.

Qualquer edifício é, inevitavelmente, dividido num certo número de partes que permite, à partida, compreendê-lo como um todo. O número de partes percecionadas resulta do número juntas articuladas que existem no edifício e é, inevitavelmente, sempre inferior ao número de partes que efetivamente existe. Pode assumir-se, então, que o equilíbrio entre as juntas invisíveis e as juntas articuladas está na base desta leitura.

*“Like other technological developments, enthusiasm about the possibility of a jointless architecture has obscured reservations about its necessity or desirability.”*³¹

Na arquitetura moderna, a eliminação do ornamento e do máximo de elementos articulados esteve na base da modificação do número de partes percecionadas e, como tal, do número de juntas articuladas. A imagem de simplicidade almejada concretizou-se não na eliminação do detalhe, que subjaz a qualquer construção, no aumento do nível de abstração relativamente à construção e à articulação entre as diversas partes do edifício.

Apesar da intenção de alcançar a imagem de uma arquitetura formalmente contínua, cuja expressão se identifica com um organismo, a arquitetura moderna mantém-se mais semelhante a um mecanismo, pelo facto de ser composta por diversas partes, cuja articulação é inevitável. O organismo



11. Capitel Jónico.
A expressão das forças em ação dá, na Antiguidade, origem ao ornamento.

³⁰ FRASCARI, M., Op. Cit., p.499.

³¹ FORD, E., Op. Cit., p.41.

arquitetónico moderno, sem costuras, não é tanto o resultado da inovação tecnológica como de uma repressão de informação construtiva. Assim, o organismo surge mais como um símbolo do que como uma realidade.

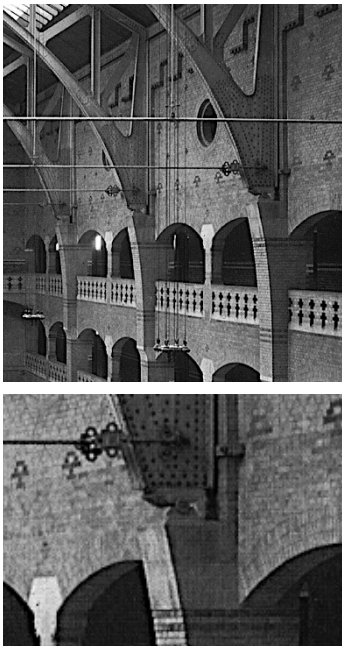
Independentemente da possibilidade técnica, a necessidade da junta na arquitetura deve resultar do desejo não de uma coerência formal, mas de significados. Até à época moderna, a interpretação das partes de um edifício e da sua relação construtiva sempre se constituiu como uma chave para um entendimento mais alargado deste, para uma manifestação de ideias.

O betão armado trouxe a possibilidade de um edifício sem juntas, cujo resultado não era uma forma monolítica, mas uma ligeira, semelhante a um organismo. Contudo, ao longo da arquitetura moderna, a transição entre esta dualidade manifestou-se por diversas vezes. As duas atitudes principais – e antagónicas – são bem ilustradas a partir dos princípios do *Arts&Crafts* e do *International Style*.

A profusão das junções no *Arts&Crafts* manifesta os ensinamentos de John Ruskin e William Morris e evoca a consciência do fazer manual. Cada junta é animada e descreve o modo de conexão e as forças nela em ação. Procura-se não só a articulação evidente da estrutura, mas a sua animação.

Do lado oposto, apesar de contemporâneo dos novos meios de produção em massa e da admiração pela máquina, o edifício do *International Style* não tenciona, seguramente, assemelhar-se a um mecanismo. Neste período, a maior parte dos arquitetos procura a eliminação das juntas e, se impossível, a sua ocultação. Esta supressão opõe-se à articulação do *Arts&Crafts* e manifesta o desejo por uma arquitetura semelhante a um organismo.

Existindo essa coerência de conceito, formalizada no detalhe, pode suceder que, em determinados contextos, uma junta que seja dissonante em relação ao seu contexto adquira uma força que potencia a interpretação do edifício. Esta capacidade não surge pelo mero facto de se estabelecer uma oposição, mas por expressar uma contradição do nosso entendimento geral do edifício. A subversão da condição edifício enquanto imagem provoca o seu entendimento enquanto construção. Estas juntas, subversivas, podem surgir de forma animada como expressão do exagero de determinada característica da construção – como um aumento da sensação de peso ou movimento, que deriva da percepção das cargas que as diferentes partes do edifício carregam e transmitem.



12. Amsterdam Stock Exchange, de Berlage. Amesterdão, Holanda, 1903.
As forças em ação no edifício expressas na articulação da junta.

“The development of local craft was a key element (...). Thus, while constantly exigent about craft and dimensional precision, he rarely yielded to the systematization of

modular production. (...) Scarpa strove against Loos's renunciation of ornament for an ornament that was a kind of impenetrable writing.”³²

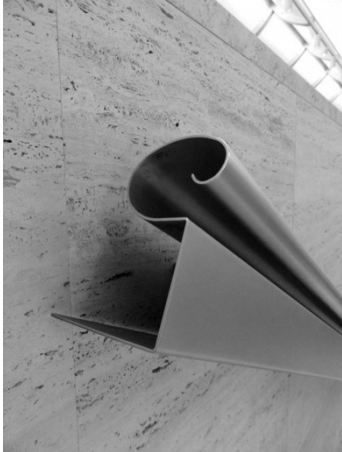
“The work of Carlo Scarpa may be seen as a watershed in the evolution of twentieth century architecture (...) for the emphasis that he placed upon the joint (...). Throughout his work, the joint is treated as a kind of tectonic condensation; as an intersection embodying the whole in the part.”³³

³² FRAMPTON, K., Op. Cit., p.333.

³³ Ibidem, p.299.

2.3.5. O Detalhe Autônomo ou Subversivo

*"Details that do not relate the part to the whole, that do not establish a visual unity. In this type of detail, parts and assemblies can become autonomous, and detailing constitutes an independent arena of design."*³⁴



13. Corrimão no Kimbell Museum, de Louis Kahn. Fort Worth, Texas, EUA, 1972.

O corrimão leve e antropomórfico insere-se numa arquitetura de massa.



14. Corrimão na Villa Mairea, de Alvar Aalto. Noormarkku, Finlândia, 1939. O revestimento em couro do puxador metálico – de produção artesanal tradicional – deriva da necessidade de conforto para o Homem e faz desenvolver uma narrativa independente da do edifício que, no entanto, o qualifica.

Enquanto elemento autônomo, o detalhe surge de forma inesperada numa arquitetura que com ele não tem, à partida, a ver. Na arquitetura austera de Kahn, surgem corrimãos ligeiros e antropomórficos que em nada se identificam com as formas gerais do edifício; este, contudo, torna-se melhor devido à sua presença. Do mesmo modo, os puxadores em couro de Alvar Aalto são inseridos de forma insólita na sua arquitetura, que deles beneficia e partir deles se qualifica.

*"(...) a door handle that dealt differently with the entry and exit, a hand-operated window/door that juxtaposed a large-scale architectural piece with the scale and strength of the human hand (...). These fragments afforded us the opportunity to express an intensity that couldn't be captured in the totality of the work. Within a generic building, one could insert moments of singularity."*³⁵

*"El tirador de la puerta es el apertón de manos del edificio."*³⁶

Estes são exemplos em que o edifício procura relacionar-se de forma direta com o homem, através do toque, mas outras manifestações são possíveis como expressão de aspetos da arquitetura como a construção – compreensão das partes do edifício e sua relação – ou a estrutura – as forças presentes no edifício e o modo como se manifestam. Os detalhes autônomos são manifestações particulares da arquitetura assumindo, geralmente, formas autônomas de desenho.

A maior parte dos detalhes autônomos assume-se, então, como a expressão ou negação de certas perceções que se opõem ao modo segundo o qual o edifício aparenta funcionar. Por outras palavras, o detalhe autônomo demonstra o modo como o edifício efetivamente funciona, opondo-se à imagem que representa. No detalhe que é autônomo, é anunciada ou até exagerada informação que é suprimida na maior parte do edifício.

"An architecture of matter and tactility aims for a 'poetics of revealing' (Martin Heidegger), which requires an inspiration of joinery. Detail, this poetics of revealing,

³⁴ FORD, E., Op. Cit., p.44.

³⁵ MAYNE, T. Moments of Intensity. In: B. TSCHUMI and I. CHENG, The State of Architecture at the Beginning of 21st Century. New York: Monacelli Press, 2003, p.41.

³⁶ PALLASMAA, J. *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL., 2014, p.68.

*interplays intimate scaled dissonance with large scale consonance...”*³⁷

Para além de autónomo, este tipo de detalhe pode, ainda, ser subversivo. O detalhe subversivo surge, assim, como a versão mais extrema do detalhe autónomo. Constitui-se como um tipo de detalhe que não só segue regras diferentes do restante edifício, como contradiz totalmente os conceitos que lhe são inerentes.

Apesar de existir uma linha ténue a separar aquele que é um edifício com detalhes autónomos – significantes – e aquele que apresenta, apenas, múltiplas abordagens ao detalhe arquitetónico, Ford enuncia algumas razões que o levam a considerar o detalhe autónomo como o mais significativo.

Seguindo o projeto uma certa lógica de desenho, a expressão de determinadas funções vai sendo suprimida; contudo, em determinados pontos – como naqueles de contacto direto com o homem – a função tem, obrigatoriamente, que emergir – de forma a tornar a arquitetura funcional –, surgindo sob uma forma que não segue necessariamente os princípios gerais do desenho.

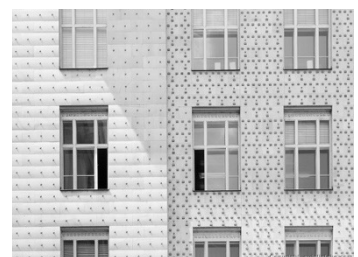
Por outro lado, existe a necessidade de marcar, numa continuidade, uma exceção pontual, que venha quebrar a coerência do desenho do detalhe. De outro modo, incorrer-se-ia numa uniformidade estética e superficial, que não é desejada.

Mais ainda, para expressar determinada ideia existe, por vezes, a necessidade de demonstrar o seu oposto.

Por último, os detalhes autónomos têm uma importância que transcende a inconsistência e a subversão, constituindo-se como uma narrativa independente, que decorre paralelamente à história do edifício e que oferece um entendimento alternativo do edifício.



15. Postal Savings Bank, de Wagner. Viena, Áustria, 1905.



16. Postal Savings Bank, de Wagner. Os parafusos de fixação do revestimento da fachada são revelados, de forma insólita, num edifício que, pelo contrário, comunica uma imagem monolítica, e assumem uma linha de composição paralela à do edifício.

³⁷ HOLL, S. Anchoring. In: C. JENCKS and K. FROPF, ed., Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Academy Editions, 1997, p.110.

2.3.6. Nota Conclusiva

Segundo o autor, as três primeiras definições refletem um mau princípio de detalhe. Não critica o detalhe enquanto elemento, mas a atitude perante esse processo de detalhar que assenta, nestes casos, na procura de uma uniformidade formal que não se revê, necessariamente, numa consistência técnica ou conceptual. Deste modo, reforça as duas últimas definições como significativas – o detalhe como junção e o detalhe autónomo ou subversivo –, já que assentam numa base conceptual e não morfológica.

Mais do que ideias formais, o detalhe tem o potencial de fazer exprimir referências não apenas técnicas e construtivas, como culturais, históricas e ideológicas. A sua modelação transforma e define o edifício e o modo de perceber a arquitetura. Através daquilo que evidencia do seu sistema construtivo, da relação entre as suas partes, constrói o sentido dessa arquitetura. É o detalhe que a unifica e lhe dá sentido. Mais do que um elemento construtivo, permite atribuir verdadeiros significados à arquitetura. No fundo, torná-la arte. O detalhe conecta o conhecimento construtivo com as aspirações históricas e culturais de uma população. O detalhe é inerente a qualquer arquitetura; é o que a concretiza, o que permite a sua construção, em termos práticos e técnicos. Contudo, o modo como é utilizado – em termos qualitativos, não quantitativos – controla o modo como o edifício é lido. Apesar de detalhar ser uma atividade que determina que informação do edifício é apresentada ou ocultada, o que importa verdadeiramente não é a ideia de tornar o edifício mais articulado ou menos, mais animado ou menos – porque o seu valor não está na quantidade daquilo que é mostrado –, mas sim o tipo de informação que é mostrada ou escondida – a qualidade da informação –, sabendo que aquilo que não se mostra pode ter tanto ou mais valor do que aquilo que é tornado evidente. Isto remete também para a teoria da regra e da exceção, também usada na Bauhaus: se em todo o edifício é adotado um conjunto de princípios que transmitam uma ideia, a exceção a esses princípios, usada pontualmente, pode trazer uma nova força a essa arquitetura.

Mais do que encontrar denominações para o detalhe e tentar enquadrá-lo em conceções que pouco podem trazer para a prática do projeto – mas que permitem conceptualizar, mais claramente, diferentes abordagens –, importa compreender que cada postura relativamente ao detalhe em arquitetura deriva, inevitavelmente, de diferentes ideologias e reflete problemáticas relativas à conceção da arquitetura que se repetem ciclicamente ao longo da sua história. Isto demonstra como o detalhe exprime a resposta a essas questões. Importa mais fazer o levantamento de algumas questões que potenciem alguma reflexão acerca das várias temáticas da arquitetura, cujas

conclusões venham eventualmente vertidas para o projeto. Mais do que decidir que tipo de detalhe usar – porque, de novo, não se trata de escolher um objeto num catálogo –, interessa perceber que a posição adotada exprime, inevitavelmente, uma série de ideias que devem, *a priori*, ser concetualizadas e manifestadas de forma intencional, na tentativa de, mais do que utilizar o detalhe como um elemento ou objeto construtivo, utilizá-lo, conscientemente, como um veículo para algo mais.

O quadro que aqui se apresenta sintetiza algumas questões, sempre presentes na história da arquitetura, acerca das quais vale a pena refletir.

CONCEÇÃO DO DETALHE	QUESTÕES ASSOCIADAS A ESSA CONCEÇÃO
Detalhe como Abstração - não-detালhe - detalhe consistente	- Que tipo de informação da arquitetura deve ser revelada e ocultada?
Detalhe como Motivo	- Deve procurar-se uma consistência formal? - A ausência dessa levará à fragmentação?
Detalhe como Ordem	- Como deve a construção ser expressa na pele do edifício? - Que relação deve a estrutura manter com o revestimento?
Detalhe como Junta	- O que é uma parte? - Qual a relação entre estas e entre si e o todo? - Continuidade ou Fragmentação? Organismo ou Mecanismo?
Detalhe Autónomo ou Subversivo	- É possível que o detalhe se constitua como um elemento autónomo, seguindo uma lógica independente da do edifício? - Qual a diferença entre um detalhe autónomo e um inadequado?

2.4. DETALHE, ORNAMENTO E DECORAÇÃO

*“DÉTAIL, s.m. On se sert de ce mot en architecture par opposition au mot ensemble, pour exprimer toutes les parties, soit de la modénature, soit de l’ornement, qui, sans constituer le mérite essentiel d’un ouvrage, ajoutent beaucoup à sa perfection par leur bon choix et leur judicieux emploi.”*³⁸

*“ORNEMENT, s.f. (...) un moyen d’ajouter une signification plus claire à celle du caractère déjà établi dans un édifice par son style, ses formes et ses proportions. (...) L’ornement (...) deviant donc dans l’emploi plus ou moins modéré qu’en fait l’architecte, l’expression du degré de la richesse que chaque édifice doit recevoir en vertu de son caractère, c’est-à-dire de l’usage auquel il est consacré.”*³⁹

*“DÉCORATION, s. f. (...) on applique ce mot à l’architecture, soit qu’on parle de l’art qui embrasse toutes les parties et tous les genres d’ornement que comportent l’extérieur et l’intérieur des édifices, soit que l’on spécifie d’une manière particulière l’ensemble d’objets, de sujets, de compositions dont le goût ou le génie de l’artiste sait introduire le plaisir et l’agrément dans ce qui n’étoit que l’œuvre du besoin et de la nécessité.”*⁴⁰

Resultado de um longo trabalho artesanal, a ornamentação foi, desde sempre, valorizada. A Revolução Industrial e a produção em massa tornaram a decoração em algo acessível, reproduzindo-a em série segundo um mecanismo capitalista. Este processo contribuiu largamente para a desvalorização do ornamento que, a partir daqui, deixou de representar a dedicação e qualidade do artesão, para se banalizar. Contra isto se manifesta Adolf Loos, no seu *Ornament and Crime*, cujas ideias foram altamente simplificadas; basta observar os interiores das suas obras para compreender que a sua posição contra o ornamento se dirigia aos excessos da sua época, bastante relacionados com a Secessão Vienense. As ideias da Bauhaus e do *Arts&Crafts* são assim substituídas e tem início um novo desejo pela simplicidade.

*“The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects.”*⁴¹

Esta banalização da decoração e rejeição do ornamento esteve na origem da inédita dissociação entre estes e a arquitetura que conduziu, eventualmente, à falta de clareza do discurso relativo aos conceitos de Detalhe, Ornamento

³⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, C., *Dictionnaire Historique d'Architecture - Tome Premier*. Paris: Librairie D'Adrien Le Clere, 1832, p.520.

³⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY, C., *Dictionnaire Historique d'Architecture - Tome Second*. Paris: Librairie D'Adrien Le Clere, 1832, p.180.

⁴⁰ QUATREMÈRE DE QUINCY, C., *Op. Cit.*, p.500.

⁴¹ LOOS, A. *Ornament and Crime*. In: U. CONRAD, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, 1908, p.20.

e Decoração, cuja distinção é importante conhecer. Pretende-se clarificar este tema e reclamar a revalorização da decoração na arquitetura, onde a sua presença é, conforme se verá, inevitável.

Antonio Monestiroli ⁴² refere-se ao tipo, à construção e à decoração como três noções inseparáveis no projeto de arquitetura. Na sua *Histoire de l'Architecture*, Auguste Choisy analisa metodicamente as arquiteturas das civilizações antigas segundo estes três conceitos demonstrando, igualmente, a sua interdependência. O **tipo** compreende as características gerais da configuração do edifício, i.e., o conceito geral relativo às diversas partes do edifício e às relações que estabelecem entre si. A **construção** materializa o tipo por via dos materiais e das técnicas adotadas, dando forma ao edifício. A **decoreção** define a forma própria dos elementos construtivos descrevendo, eventualmente, a construção. A decoração é, assim, colocada numa posição de relevo, tendo um papel indispensável no projeto de arquitetura. Depreende-se, então, que uma construção não é, por si só, arquitetura. Para que o seja, deve estabelecer uma dupla relação com o tipo e com a decoração. A arquitetura constitui-se como a representação do ato construtivo segundo formas inteligíveis.

“Per tutte le forme che si pongono l’obiettivo di essere rappresentative, il decoro diviene un principio necessario.” ⁴³

Ao definir a Decoração na arquitetura, Quatremère de Quincy ⁴⁴ distingue a sua vertente positiva e necessária daquela que considera negativa e supérflua.

“Nous appellerons donc une décoration nécessaire, celle dont l’absence produiroit pour l’oeil et pour l’esprit, soit un manque de sens, soit un contre-sens; celle dont la présence est propre à expliquer au spectateur l’objet auquel on l’applique; celle qui renforce les impressions que cet objet doit produire, et en développe le caractère.” ⁴⁵

Considera, assim, três tipos de decoração: a ornamental, a analógica e a alegórica.

A **decoreção ornamental** – *“De l’instinct ou du besoin de la variété”* ⁴⁶ – tem origem no instinto humano que busca a variedade. Trata-se de uma decoração não necessária, que se configura como um sistema formal

⁴² MONESTIROLI, A. *La metopa e il triglifo - Nove lezioni di architettura*. 1ª ed. Bari: Editori Laterza, 2002, pp.81-115.

⁴³ Ibidem, p.85.

⁴⁴ Na sua obra *Dictionnaire Historique D’Architecture*.

⁴⁵ QUINCY, Q., Op. Cit., p.501.

⁴⁶ Idem.

secundário, apostado à arquitetura. Neste caso, a decoração coincide com o ornamento.

A **decoração analógica** – “*De l’imitation par analogie*”⁴⁷ – pode referir-se a variados temas como a natureza ou como a própria construção. Neste caso, o sistema construtivo é descrito através da decoração, que se torna um veículo de transmissão da construção e, deste modo, confere sentido e carácter aos seus elementos. A decoração pode, então, entender-se como uma forma de identificação. Na decoração participam todos os aspetos formais de uma ordem; até os sistemas de proporções lhe pertencem.

A **decoração alegórica** – “*De l’emploi des signes ou des figures allégoriques ou historiques*”⁴⁸ – adquire um sentido de inscrição. A arquitetura a que pertence torna-se uma espécie de livro histórico, um suporte onde vêm narradas histórias diversas. Este tipo de decoração assemelha-se ao primeiro. Trata-se de uma decoração que é aplicada, com a diferença de que a primeira tem origem na natureza e segue o instinto de variedade, não sendo necessária; a decoração alegórica, pelo contrário, tem o objetivo preciso de contar uma história que, apesar de paralela à do edifício, é sempre relativa ao seu destino.

Estas três definições permitem descortinar a complexidade do princípio da decoração, tão presente na arquitetura. Depreende-se também, desta perspetiva, que a luta da arquitetura moderna, que buscava a aniquilação das formas que pudessem deturpar a leitura da arquitetura, não se dirigiu tanto à decoração em geral, mas à decoração ornamental. A depuração formal que almejava pode, no entanto, encontrar correspondência com a decoração analógica, que, pelo contrário, é orientada no sentido de descrever o sentido da arquitetura e dos seus elementos. Quatremère de Quincy descreveu, de facto, a eliminação da ornamentação como um modo válido de conceber o princípio da decoração em arquitetura:

*“Il peut même arriver que l’absence d’ornements soit quelquefois un moyen de décoration (...) il est des édifices dont toute décoration détruirait ou affaiblirait le caractère, et qui tirent leur beauté de l’absence de tout ornement.”*⁴⁹

Em *The Four Elements of Architecture*, Gottfried Semper avança a sua teoria relativamente ao ornamento na arquitetura. Semper define dois sentidos para o ornamento: um que se associa às partes estruturais da construção e outro, nas “áreas de descanso”, a que chama incrustação. Esta ideia dá continuidade à teoria de Bötticher que, baseando-se nos princípios da

⁴⁷ QUINCY, Q., Op. Cit., p.503.

⁴⁸ Ibidem, p.504.

⁴⁹ Ibidem, p.501.

arquitetura grega, desenvolveu a dicotomia entre *Werkform*, referindo-se à estrutura, e *Kunstform*, referindo-se às formas artísticas. Esta última, concebida como a pele exterior, é responsável por transmitir os aspetos do interior da construção, existindo os dois de forma complementar. Semper vem reafirmar a coexistência destes dois aspetos na arquitetura grega, que considerou não poderem ser separados, defendendo uma simbiose entre as duas camadas, devendo sempre a exterior ser uma representação simbólica da interior.

Pode então, a partir daqui, formular-se uma síntese relativamente à definição dos conceitos de Detalhe, Ornamento e Decoração:

Entenda-se por **Decoração** o conjunto de todas as formas representativas presentes na arquitetura. Estas podem referir-se à própria construção, fazendo exaltar determinadas características do sistema construtivo e recaindo numa decoração analógica, ou a motivos paralelos à arquitetura, que podem ser ornamentais e, portanto, exteriores a esta, ou retratar temas que complementam a sua finalidade – fala-se, neste caso, da decoração ornamental e alegórica, de forma respetiva.

O conjunto de formas que se refere à construção e que entra, portanto, na conceção de decoração analógica, define-se, aqui, como **Detalhe Arquitetónico**. Inerente a qualquer obra, pode ser mais ou menos evidente e mais ou menos representativo. Fazendo referência ao discurso de Ford, o detalhe arquitetónico pode ser **abstrato**, se, com uma função puramente utilitária, não se vê; **articulado**, se é tornado legível e participa na leitura do objeto arquitetónico; ou **ornamental**, se representa, de forma mais evidente ou celebrativa, determinado aspeto dessa arquitetura. Fazendo alusão à teoria de Semper, é possível relacionar o seu conceito de ornamento “estrutural e construtivo” com a definição de detalhe. Neste sentido, pode dizer-se que o detalhe arquitetónico se localiza nos pontos estruturais do edifício. Na verdade, este surge em cada ponto de inflexão no desenho de arquitetura.

O **ornamento** é aqui considerado como o reflexo de uma decoração alegórica, que tem a ver com a ideia de incrustação defendida por Semper, e que se localiza nas áreas livres da arquitetura, retratando temas complementares à mesma.

A distinção de Quincy aponta o ornamento como equivalente à decoração ornamental que é, por ele, considerada supérflua. A teoria de Semper, pelo contrário, relaciona a definição de ornamento com os princípios da decoração analógica, nas partes estruturais, e alegórica, nas partes livres. Já Ford não avança uma distinção clara entre detalhe e ornamento. Pretende-

se, a partir daqui, destacar um outro conceito, que venha complementar esta clarificação: o **detalhe ornamental**. Localizando-se entre o Detalhe e o Ornamento, reúne as características de ambos, mantendo a decoração analógica como sua correspondente: enquanto detalhe, localiza-se nos pontos de articulação da construção; enquanto ornamento, evidencia determinados aspetos da mesma.

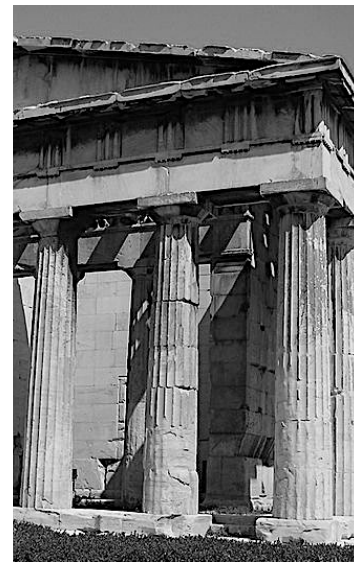
Como **decoração** considera-se o conjunto de elementos que visa a criação de um cenário para as vivências do quotidiano sobre a arquitetura, tendo, portanto, um carácter mutável. Pode inclusivamente relacionar-se com o conceito de decoração ornamental, considerada supérflua e irrelevante para a arquitetura.

Pretende-se, no fundo, apelar à valorização da Decoração na arquitetura, sublinhando a relação que esta mantém com a construção e o potencial que detém como enriquecedora da arquitetura.

*“Extreme unity (monotony or sensory deprivation) can lead to understimulation, and extreme complexity to overstimulation”*⁵⁰

Segundo Schelling, a arquitetura não é diretamente construção, mas a representação do ato construtivo em formas estáveis e inteligíveis.⁵¹ Ao longo da história da arquitetura, esta relação tem sido assumida e é evidente tanto na Antiguidade Clássica como no Gótico.

Na **ordem dórica**, esta relação é franca, bem como a distinção entre detalhe e ornamento e entre construção e decoração. Os elementos que participam na construção constituem a ordem arquitetónica, i.e., o tipo construtivo de todos os edifícios semelhantes. Contudo, os mesmos elementos construtivos são expressos de forma ornamentada, ou animada, expressando características da construção: a coluna cónica transmite a sensação de estabilidade, o capitel o peso da arquitrave, a cornija a projeção da cobertura e os tríglifos expõem o encaixe dos vigamentos em madeira. Estes são **detalhes ornamentais**; desempenham uma função tectónica, que é tornada interpretável a partir do exterior, ou seja, aqui a decoração expressa a construção. Por outro lado, existe, na mesma ordem arquitetónica, ou tipo construtivo, áreas destinadas a acolher o **ornamento**, como o espaço entre os tríglifos, onde se localiza a métopa, ou o espaço do tímpano. Aqui, as esculturas contam histórias paralelas à da construção do edifício, que se referem ao seu destino e que enriquecem, não obstante, a arquitetura.



17. Templo Dórico.



18. Métopa e Tríglifos.

⁵⁰ MAHNKE, F. *Color, Environment, & Human Response*. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1996, p.23.

⁵¹ SCHELLING apud MONESTIROLI, A., Op.Cit.

*“Decoration is dangerous unless you understand it thoroughly and are satisfied that it means something good in the scheme as a whole (...). Merely that it "looks rich" is no justification for the use of ornament.”*⁵²

O ornamento continua a ser admirado em obras antigas, como um testemunho da riqueza das arquiteturas passadas. Contudo, é estranhamente rejeitado na atualidade, como se, por pertencer ao passado, não tivesse lugar na arquitetura de hoje. Alguns são já os arquitetos contemporâneos que estão a dirigir-se à questão do ornamento na arquitetura, como é o caso do atelier Caruso St.John.



19. Tate Britain, Millbank Project, de Caruso St.John. Londres, Reino Unido, 2013.

⁵² WRIGHT, F.L., Op. Cit.

2.5. CASOS DE ESTUDO

Após uma abordagem teórica ao tema em estudo, considerou-se fundamental a contextualização do mesmo na prática, através da análise de alguns casos de estudo. A oportunidade de revisitar obras da arquitetura portuguesa com um novo olhar prometia trazer grandes aprendizagens para o trabalho de projeto.

Para a sua seleção, a premissa era simples: ser uma obra de qualidade. O programa ou contexto da mesma tornar-se-ia quase irrelevante para a observação pretendida. Por questões de conveniência, realizou-se a visita ao Convento de Mafra e à Fundação Calouste Gulbenkian. Esta seleção permitiu o confronto entre abordagens de períodos bastante distintos, apesar de ambos os casos se inserirem em contextos de riqueza. Teria sido igualmente interessante visitar um exemplo de arquitetura de baixos recursos, que viesse comprovar que a qualificação da arquitetura através do detalhe é sempre possível.

Em primeiro lugar, imediatamente após o desenvolvimento do estudo teórico do tema, visitou-se o Convento de Mafra. Por ser a primeira, esta observação revelou-se menos aprofundada.

Já durante o trabalho de projeto, visitaram-se os edifícios do Museu e Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta abordagem foi já mais atenta e autónoma, revelando um amadurecimento da capacidade de ver a arquitetura e, como tal, de a compreender, efetivamente, melhor.

2.5.1. Convento de Mafra

Obra do arquiteto João Frederico Ludovice, o Convento de Mafra pertence ao Barroco português, remontando o início da sua construção ao ano de 1717. Sendo a pedra o material por excelência deste período da arquitetura, em Portugal é utilizada em quatro cores predominantes: o branco, o preto, o vermelho e o amarelo, provenientes da zona de Sintra.

Na primeira sala visitada é possível decifrar uma série de princípios que se mostrariam presentes em todo o edifício. A hierarquia é uma característica importante nos diversos espaços, tendo os vãos um papel fundamental na expressão das diversas escalas [ver 20.b), c) e f)].

As cantarias dos vãos são, em todos os casos, em pedra calcária branca. Um modelo mais simples vai sofrendo modificações de acordo com a escala com que se relaciona, mantendo-se sempre legível a sua unidade básica de composição. Um vão central assume, numa sala, uma posição de destaque e de centralidade e, como tal, apresenta-se igual ao vão comum, mas mais alto [ver 20.b) e f)]. Tal princípio é manifestado construtivamente através das dimensões das diferentes pedras, não sendo apenas, portanto, uma ideia meramente estética. Um vão de porta, principal, é composto pela unidade do vão comum e é-lhe adicionada uma faixa em redor, que lhe aumenta as dimensões e que o coloca numa posição superior. Do mesmo modo, o rodapé, sempre preto, apenas intersesta este último, elevando-o em relação aos demais [ver 20.a)]. As faces das peças de pedra são penteadas e as arestas amaciadas, de forma a assegurar a perfeição do canto e a sua proteção.

O mestre garantia a qualidade do detalhe, ao ser o responsável pelas peças de exceção. Os pedreiros assentavam, de forma padronizada, as peças regulares. Este aspeto é fundamental para remeter para a importância do trabalho em obra, que dita, geralmente, a qualidade do resultado final.

A estereotomia da pedra encontra-se, de um modo geral, dependente da estrutura do edifício, que desenha a matriz segundo a qual os desenhos de pavimentos são elaborados. Daqui resulta uma leitura de diversos anéis que subdividem o comprimento do espaço, entre os quais se adota um desenho de pavimento diverso. É frequente existir uma faixa, junto à parede, que contribui para a regularização da área a preencher com esse desenho.

Para além da pedra, encontra-se, como revestimento do pavimento, a tijoleira e a madeira. Esta última está presente nos dormitórios, nomeadamente nos dos Infantes, onde se podem observar os entalhes responsáveis pela qualidade construtiva [ver 20.h) e k)].



20. Convento de Mafra.

Nestes, um dos aspetos mais notórios é a diferença de escalas entre as salas ocupadas pela realeza e o núcleo de circulação dos criados. A alteração abrupta em todas dimensões, nomeadamente no pé-direito, é expressa, logo à partida, pela diferença entre a escala dos vãos nobres e secundários. Este núcleo é o elo de ligação entre os dois quartos dos Infantes [ver 20.i) e j)].

Os vãos, tão expressivos da arquitetura, são aqui utilizados, também, de forma decorativa. É comum os vãos de janela serem refletidos na parede oposta da sala, sob a forma de molduras. Opacas de um lado, podem ser, do outro, revestidas a espelho. De igual modo, é, por vezes, mantida a aparência de escala monumental de um lado do vão que se revela, do outro, menor [ver 20.f) e g)].

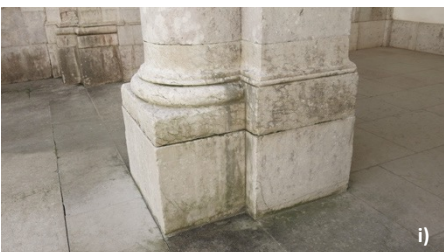
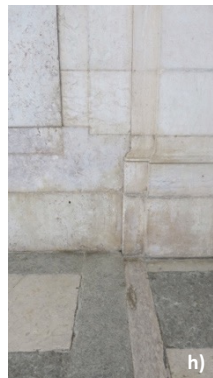
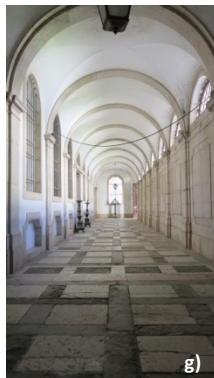
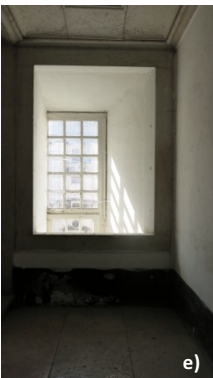
Do exterior do edifício, lê-se a regularidade ortogonal dos vãos. Excepcionalmente, um vão torna-se saliente através de uma guarda em pedra, em forma arredondada, que assume marcadamente ângulos agudos com o plano uniforme da fachada [ver 21.a) e b)].

O núcleo de escadas que estabelece o acesso entre o vestíbulo da Capela e o Claustro, no piso inferior, condensa alguns elementos de exceção de grande interesse. Os vãos, de resto resolvidos de forma clara, abrindo-se francamente para o espaço, procuram, aqui, conciliar-se com a escada, abrindo-se de forma irregular em busca de luz e, eventualmente, de um foco especial [ver 21.e) e f)]. A escada é, por si, uma obra singular e fascinante. Os degraus e os patamares são esculpidos em grandes blocos de pedra que, amaciados por cima, formam o pavimento e, mais ou menos elaborados por debaixo, formam os tetos [ver 21.c) e d)].

No piso inferior, a galeria coberta do Claustro é uma excelente amostra da perfeição e do nível de detalhe existente no desenho dos pavimentos, que aqui se articulam com a estrutura do edifício de um modo mais evidente [ver 21.g) e h)].

No exterior, lêem-se as colunas de pedra, com secção multifacetada, que assim se desmaterializam, transmitindo uma ilusão de leveza numa construção maciça em pedra [ver 21.i)]. Outro aspeto que participa neste sentido é o destacamento do piso térreo – em pedra – dos restantes, que se mantêm mais recuados e pintados a amarelo.

Todos estes princípios culminam na Igreja, onde o trabalho da pedra é exímio [ver 21.k) e l)].



21. Convento de Mafra.

2.5.2. Fundação Calouste Gulbenkian

Obra do grupo de arquitetos Ruy Jervis Athoughia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, a Fundação Calouste Gulbenkian, da década de 60, é uma das mais importantes obras da arquitetura moderna portuguesa. Gonçalo Ribeiro Telles foi o responsável pelos jardins e, para o interior, foi contratado o melhor interiorista português Daciano Monteiro da Costa.

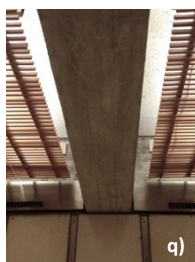
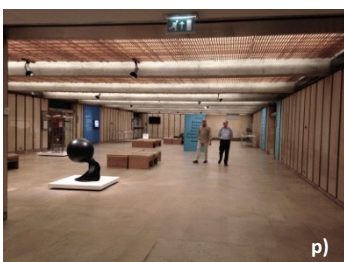
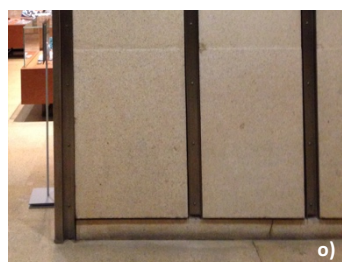
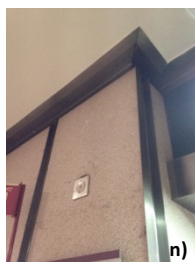
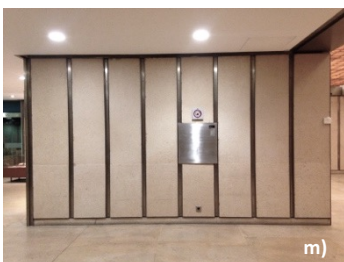
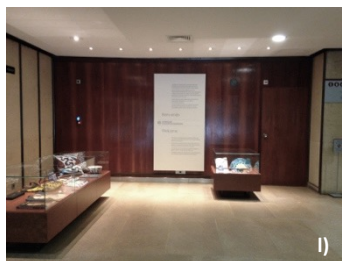
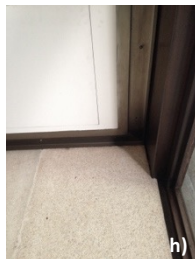
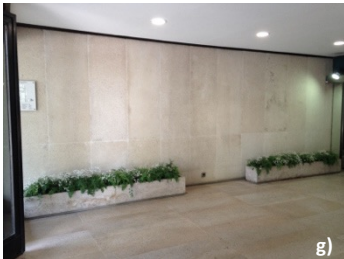
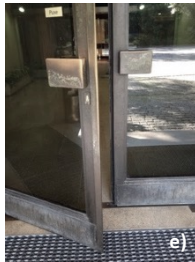
A relação interior-exterior constitui-se como um dos aspetos principais destes edifícios. O facto de não existir uma transição abrupta entre os dois prolonga o exterior, trazendo-o para o interior. As grandes palas em betão armado criam amplos espaços de transição e permitem a existência de grandes extensões envidraçadas [ver 22.a) e 24.j) e l)]. Os grandes vãos permitem uma relação quase direta entre o interior e o exterior. A cor verde, presente em diversos elementos do interior como as bandeiras das portas e a carpete da Biblioteca, contribui para o prolongamento do verde para o interior do edifício [ver 22.j) e 23.c), d) e g)]. O verde está, em todos os momentos, presente.

Ao contrário daquilo que se observa no Brutalismo inglês, cujos edifícios, em betão aparente, transmitem uma noção de massa, este é um edifício que se pode caracterizar pela sua leveza, que se deve à ausência de esquinas e de toque no chão. Os grandes volumes de sombra sob as palas desmaterializam a massa do edifício. Lê-se uma relação entre cheio e vazio que não se prende com a leitura dos vãos. Ao invés, estes surgem da ausência da matéria. Se a partir do interior o vidro permite uma contemplação quase direta dos jardins, do exterior reflete-os como um espelho. O resultado é a leitura das lâminas de betão aparente, intermediadas por faixas do verde do jardim.

Os princípios subjacentes à lógica do edifício são transpostos para os elementos do exterior. Os bancos de jardim, também em betão armado, assumem uma forma que não deixa ler a totalidade do seu volume. Apenas uma estreita lâmina sobre uma grande sombra marca o assento. De salientar é o modo como os elementos técnicos, como as grelhas de escoamento de águas, são integrados, de forma qualificada, na arquitetura.

Em todo o perímetro da Fundação se mantém um muro de árvores que provoca um alheamento em relação ao seu exterior. Este é um espaço que surge, assim, como um calmo refúgio num dos pontos mais acelerados da cidade.

Todos os elementos se relacionam com a métrica do edifício. Logo do exterior se vê que o desenho do pavimento, em calçada de granito, deriva do



22. Fundação Calouste Gulbenkian.

dimensionamento da estrutura e se relaciona, por conseguinte, com os prumos dos caixilhos.

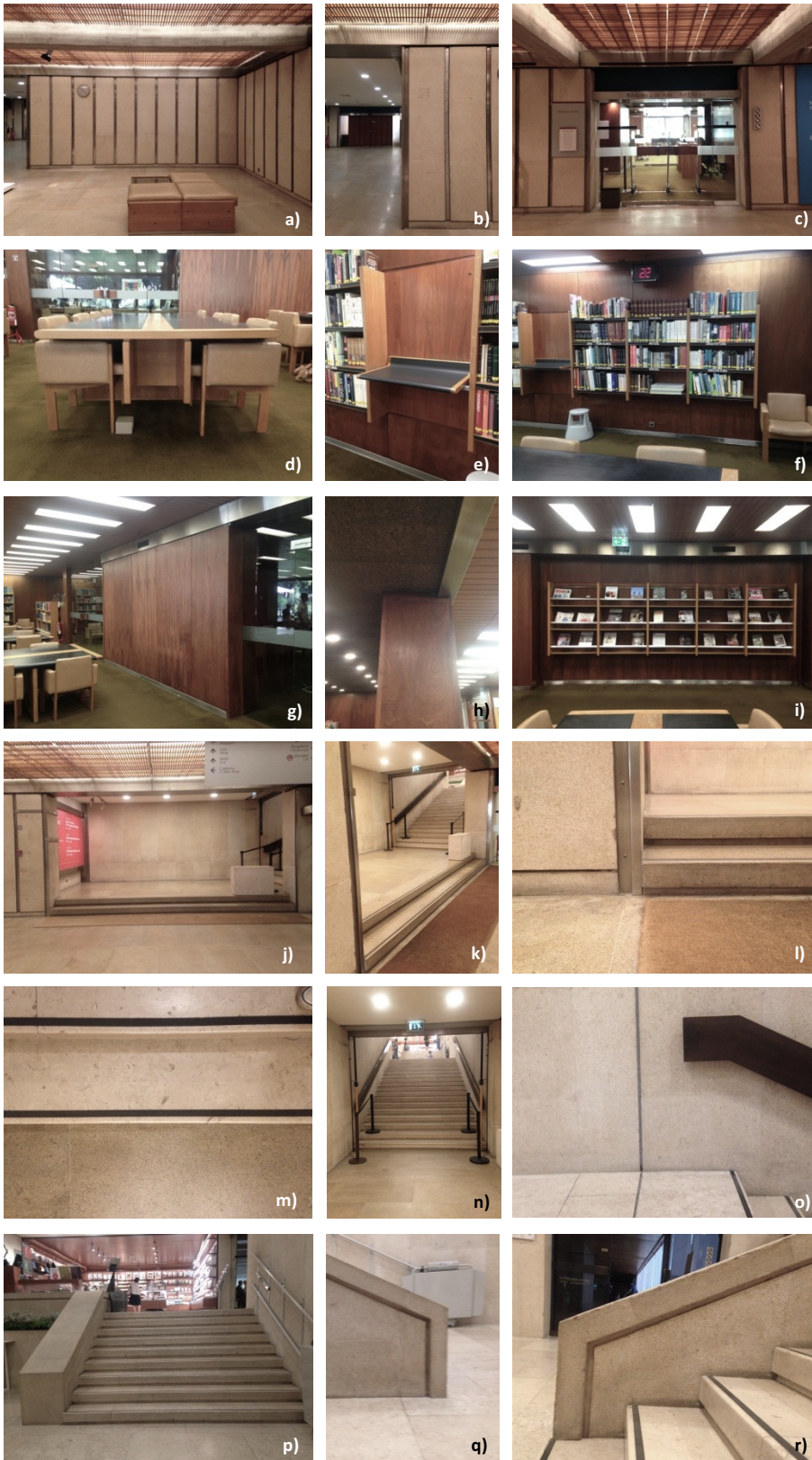
Não só os princípios da arquitetura são integrados no exterior, como as características da natureza são impressas na arquitetura, criando uma simbiose entre ambos. A parte estrutural correspondente às lâminas de betão aparente é cofrada com peças de madeira, que lhe atribuem uma textura presente na natureza. De resto, as paredes exteriores são revestidas a granito que, mantendo-se saliente em relação ao plano do edifício, o envolve como um envelope [ver 22.a), b) e c)].

No espaço de entrada exterior, as paredes aproximam o betão e a sua textura do utilizador. Observam-se os luxuosos caixilhos em bronze, já escuros da oxidação; a sua cor amarela original sobressai nas zonas de contacto com as mãos do público. Aqui, caixilhos e puxador assumem a mesma materialidade. Esta escolha reflete, logo à partida, o tipo de abordagem dos arquitetos; este é um material que envelhece com nobreza e que não se degrada estando, por isso, em contacto com o exterior e num contexto de intenso desgaste [ver 22.d) e e)].

No espaço de entrada interior, o revestimento do pavimento e paredes passa a ser o granito já visto no exterior, com estereotomia distinta. Nas paredes, a pedra é bujardada, dando continuidade à textura rugosa do betão; no pavimento, a mesma é amaciada [ver 22.f) e g)]. O teto, em gesso cartonado, não se liga diretamente ao plano da parede; um perfil metálico, em chapa de bronze, estabelece essa ligação [ver 22.h) e i)].

Na porta que nos leva ao interior, o bronze já não existe, sendo utilizado de forma exclusiva nos elementos em contacto com o exterior e de maior contacto com o público, para enobrecer e oferecer resistência ao desgaste. Encontra-se, agora, o aço inox na sua vez. As folhas da porta passam, a partir daqui, a ser exclusivamente em vidro, sendo o único elemento saliente o puxador, em madeira exótica e aço inox. Não assumindo o pé-direito total, dão lugar a uma bandeira de cor verde e uma faixa em inox, onde se localizam os nomes dos serviços. Faz-se, aqui, o ponto de ligação com o interior do edifício e, como tal, a apresentação dos materiais aí aplicados [ver 22.j) e k)].

Já no interior, o pavimento, ainda no granito amaciado, sobe para marcar um rodapé. Sobre este, as peças de pedra da parede já não envolvem a estrutura como um envelope, surgindo como incrustações intercaladas por perfis metálicos – conforme o encontrado anteriormente – em aço inox [ver 22.m) e o)]. Mantendo-se o revestimento da parede elevado em relação ao plano do pavimento, faz-se, de novo, alusão à ideia de leveza. O toque com o teto, em gesso cartonado, faz-se de igual modo ao espaço anterior [ver 22.n)].



23. Fundação Calouste Gulbenkian.

O interior do edifício tem um carácter institucional e é essencialmente composto por materiais frios; os materiais quentes e o conforto são utilizados nas salas adjacentes.

Na sala central, o teto já não é em gesso cartonado: lêem-se as vigas em betão aparente, que mantêm relação com a cota, mais baixa, do teto anterior. Entre elas, o pé-direito dilata-se ligeiramente e, nesta área, é utilizado o aglomerado negro de cortiça, pintado de branco, e são aplicadas estruturas em ripas de madeira natural, que suportam as armaduras de iluminação, dirigidas para o teto. A cortiça contribui para o conforto acústico do espaço e a sua cor branca reflete a luz, mandando-a, de forma indireta e difusa, através da cor quente da madeira e criando uma atmosfera de conforto. A estrutura de madeira, não opaca, faz ler a dilatação do pé-direito, dando algum desafogo ao espaço que, de outro modo, estaria mais comprimido. A linha de luz que se cria entre a madeira e as vigas de betão introduz, de novo, a ideia de leveza. É importante notar que, num espaço de carácter institucional, o betão aparente, pobre, é utilizado na companhia da madeira, que o enobrece [ver 22.p), q) e r)].

Nesta sala, as juntas do pavimento alinham-se na direcção contrária à do movimento e, em conjunto com as vigas, quebram o sentido deste, não o focalizando, o que resulta num espaço estático. Na direcção do eixo da sala, a estereotomia do pavimento faz-se à meia-junta.

Nos espaços adjacentes a esta sala central, como é o caso da Biblioteca de Arte, a madeira exótica é utilizada de uma forma nobre. A sensação de conforto que existe no espaço é conseguida através dos painéis de madeira na parede, do aglomerado negro de cortiça, natural, no teto, e da alcatifa, verde, no pavimento. Aqui, todos os materiais absorvem o som; o pé-direito, mais baixo, comprime; o ambiente convida a baixar a voz [ver 23.d) – 23.i)].

O mobiliário foi desenhado pelo atelier de Daciano da Costa. Nas mesas, é utilizado o linóleo sobre a madeira [ver 23.d)]. As prateleiras, alinhadas com as juntas dos painéis de revestimento da parede [ver 23.f) e i)]. As pequenas mesas de consulta rápida seguem o desenho das mesas de estudo, numa fração das suas dimensões, e são fixas lateralmente às prateleiras, através de perfis em inox que se relacionam com o rodapé, no mesmo material [ver 23.e)].

Ao fundo da sala central, dois degraus anunciam algo: é a subida para o Museu. São duas massas, em blocos de granito, esculpidas de modo a deixar uma linha inferior de sombra. São, de novo, elementos que envelhecem com nobreza, sem se estragar [ver 23.j) – 23.l)]. A partir da escada, dá-se uma alteração no revestimento do pavimento que passa, agora, a ser em pedra



24. Fundação Calouste Gulbenkian.

calcária mantendo, todavia, a mesma estereotomia e acabamento [ver 23.m)]. O corrimão, novamente em bronze e com um desenho bastante ergonómico. No patamar superior da escada, a estereotomia da parede e do pavimento funde-se, não existindo rodapé [ver 23.o)].

Na sala central do edifício do Museu, os vãos mantêm-se como ausência da matéria. São anunciados de forma muito clássica, através da pedra que marca a cantaria, não tendo, no entanto, lintel. As portas continuam a não ser a toda a altura, tendo uma bandeira de vidro ou madeira, que se separa das folhas de vidro através de verga em madeira. Os puxadores relacionam-se com outros já encontrados no piso inferior, em bronze e inox [ver 24.a) – 24.c)].

Na passagem para o exterior, em direção ao Edifício Sede, as portas, iguais às primeiras, são pivotantes e em bronze, tal como o revestimento do teto [ver 24.g) – 24.i)]. Os degraus, também iguais aos do interior, oferecem-se numa dimensão maior, mais confortável a este tipo de circulação [ver 24.j)].

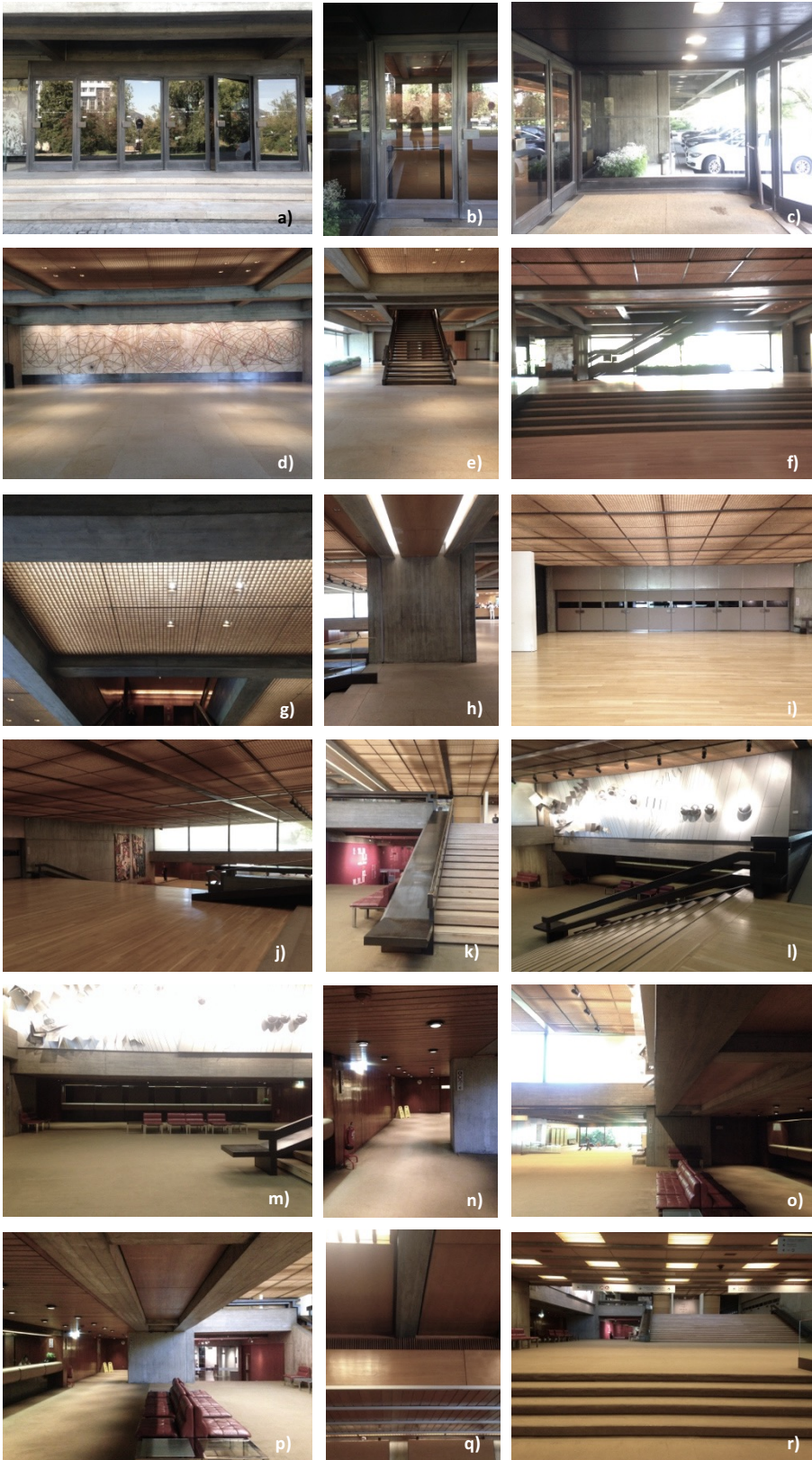
O pavimento exterior faz-se em calçada de granito, desta vez em peças quadrangulares e retangulares, relacionando-se estas últimas com as peças que delimitam o jardim. No contorno do jardim, as peças retangulares são, por vezes, desencontradas, de modo a permitir o escoamento do excesso de água [ver 24.n)].

Placas de betão com a textura da madeira de cofragem são dispostas sobre o jardim, organizando os percursos de uma forma ortogonal que os relaciona com a arquitetura do edifício e resolvendo, simultaneamente, os degraus necessários à circulação [ver 24.m)].

Passando pelo acesso ao Estacionamento, encontram-se novos elementos que mantêm os princípios já detetados. O elemento que circunda o acesso, em betão aparente, é capeado a bronze, constituindo-se tanto como guarda como assento e estrutura de iluminação [ver 24.o) e p)]. O corrimão, ao centro da escada com cobertor em granito amaciado, é formado por dois objetos em bronze [ver 24.q) e r)].

A antecâmara que dá acesso ao Edifício Sede cria um espaço de transição notável, criando uma atmosfera que nos prepara para o interior. O teto baixo é revestido a chapas de bronze, dando continuidade ao material dos caixilhos [ver 25.a) – 25.c)].

Na entrada do Edifício Sede, a primeira coisa que se vê é a obra de Almada Negreiros. Como esta, todas as obras de arte que se encontram ao longo das paredes do edifício são dependentes da arquitetura em que se inserem, complementando-a [ver 25.d)].



25. Fundação Calouste Gulbenkian.

O teto e o pavimento mantêm-se como no edifício anterior: o primeiro, em vigas de betão aparente e estruturas em madeira e, o segundo, no granito amaciado.

A escada que dá acesso à Administração tem um grande protagonismo no espaço, principalmente quando vista à contraluz. O corrimão é, de novo, em bronze e os degraus revestidos à mesma alcatifa existente na Biblioteca [ver 25.e) e f)].

Os grandes pilares são frequentemente subdivididos com uma alheta [ver 25.h)]. O grande corrimão para o piso inferior assume a largura do pilar, integrando-se na escala monumental desta área [ver 25.k) e l)].

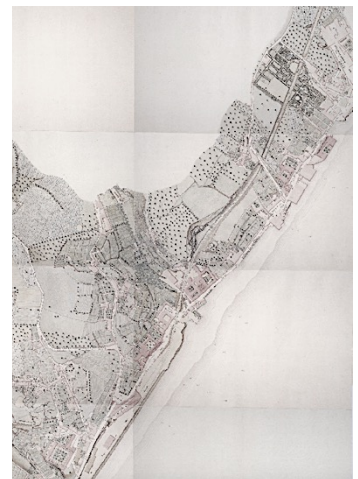
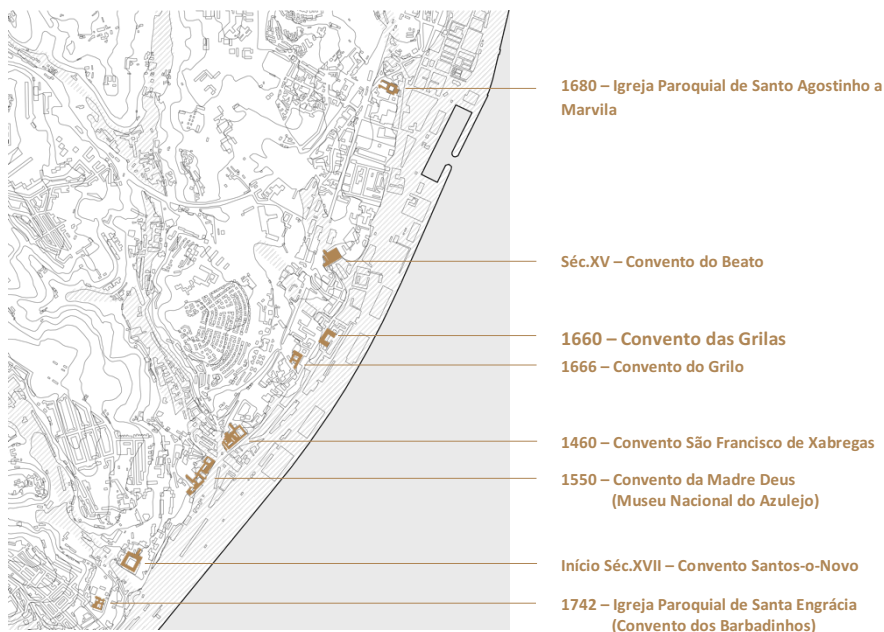
No piso inferior, as grandes diferenças de pés-direitos marcam uma hierarquia entre os espaços. No Bengaleiro, espaço bastante comprimido, é utilizada a mesma pele das portas do Grande Auditório e das cadeiras da Biblioteca, a madeira e o bronze. O espaço é integralmente revestido na madeira exótica e alcatifa. Esta é uma escala intimista e de conforto [ver 25.m) – 25.p)].

3. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

3.1. ANÁLISE

3.1.1. Cidade

A orla ribeirinha oriental foi, desde sempre, um ponto de trocas comerciais para a cidade de Lisboa. Com o seu ambiente natural e agrícola, pertencia às grandes quintas, com pequenos cais e praias. Ao longo desta linha se instalam diversas casas conventuais, onde mantêm as suas cercas agrícolas.



27. A planta de Filipe Folque, de 1858, reflete o domínio agrícola e conventual desta parte da cidade.

26. Localização das principais casas religiosas na zona oriental de Lisboa.

Após o desenvolvimento manufatureiro do período pombalino, a zona oriental da cidade de Lisboa começa a sofrer alterações na sua forma urbana, económica e social, que vem substituir a realidade rural da zona.

A construção de aterros vem complementar a atividade industrial e a instalação da linha de caminho de ferro – em meados do Oitocentos –, associada à reorganização das instalações portuárias, esteve na base da instalação de uma série de grandes indústrias nesta linha do Oriente. Paralelamente aos edifícios industriais, surgem, também, núcleos residenciais ocupados pela nova mão de obra.

A partir da década de 80, a cidade experimenta um novo ciclo, desta vez associado à desafetação das estruturas industriais, denominado como processo de desindustrialização. Este não foi, contudo, acompanhado por medidas de conservação e salvaguarda dos edifícios e seus espólios,



28. A planta de Silva Pinto, de 1911, reflete a sobreposição da nova realidade urbana da cidade, já dominada pela indústria.

conduzindo a um progressivo desaparecimento da imagem industrial de Lisboa, que tanto a caracterizou por dois séculos.

*“A ausência de medidas cautelares em relação a todo o património industrial da cidade envolve, para além da negação da componente paisagística, a ocultação dos valores arquitetónicos e técnicos, que esse mesmo património pressupõe e transmite em termos de criatividade e de futuro.”*⁵³

Esta posição insere-se numa atitude de desvalorização das realidades industriais e faz com que Portugal seja dos países onde existem menos medidas de proteção relativamente a este tipo de património. A falta de desenvolvimento, salvaguarda e reapropriação dos antigos edifícios surge, igualmente, associada ao facto de toda esta zona oriental se manter num plano secundário em relação ao centro da cidade, não integrando as suas dinâmicas.

A escolha desta área para a localização da Expo '98 trouxe um novo olhar sobre esta metade da cidade e culminou no desenvolvimento de uma nova centralidade urbana. Resta, ainda, intervir na área entre o atual Parque das Nações e Santa Apolónia, que permanece caracterizada por largos complexos fabris devolutos.

3.1.2. Manutenção Militar

Apesar de a sua implementação oficial ter sido em 1897, a origem da Manutenção Militar remonta ao ano de 1772, altura em que foi atribuída ao Estado a responsabilidade de alimentar o exército português.

Na procura de uma área suficientemente vasta e capaz de albergar uma diversidade de unidades fabris, foi decisiva a escolha de um local que detivesse as maiores facilidades em termos de acessibilidades, tanto para a receção como para a expedição de mercadorias.

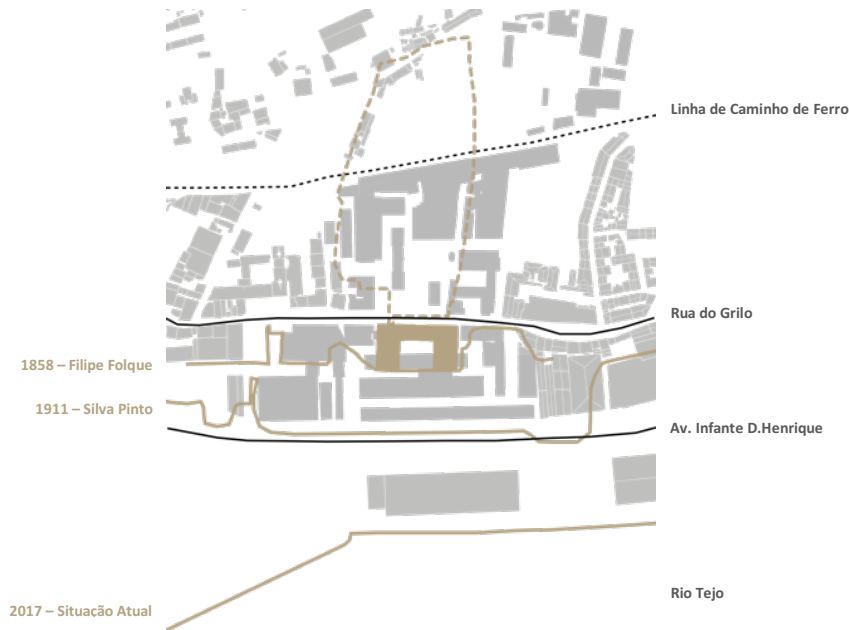


29. Localização da zona de intervenção na geografia de Lisboa.

O então chamado Convento das Grilas - deixado devoluto após a extinção das ordens religiosas -, com os seus vastos terrenos de cultivo, tinha sido erigido à margem do Rio Tejo, com acesso direto à Rua do Grilo e à linha de caminho de ferro reunindo, assim, os requisitos procurados pelo Estado Português para o estabelecimento da nova Manutenção Militar.

⁵³ FOLGADO, D. e CUSTÓDIO, J. *Caminho do Oriente - Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p.11.

Estas três vias de acesso a esta parte da cidade tornaram-se, inevitavelmente, nos eixos de formação da mesma, influenciando largamente a distribuição funcional de todo o complexo.



30. Planta síntese.

O convento e sua cerca em relação com o conjunto edificado atual.

Eixos estruturantes da zona.

Evolução da linha de costa por consequência dos sucessivos aterros.

A “zona sul” da Manutenção Militar, delimitada pelo rio e pela Rua do Grilo, ficou definida, pela grande quantidade de fábricas e armazéns, como o núcleo da atividade industrial; a “zona centro”, entre a Rua do Grilo e a linha férrea, albergou funções de apoio ao complexo e logística, estando também muito voltada para o apoio às famílias; a “zona norte”, acima da linha de comboio, manteve-se como a área mais resguardada, albergando residências e terrenos de cultivo.

A Manutenção Militar tinha como função a provisão de géneros alimentares ao exército e estabelecimentos dependentes do Reino, o fornecimento de farinhas às padarias da cidade e o abastecimento da população em épocas de crise. O seu conjunto edificado integra, de entre outros, uma fábrica de moagem, uma padaria, fábrica de massas e bolachas, armazéns para cereais e farinhas, oficinas, alojamento para os trabalhadores.

Através desta organização, a Manutenção Militar transformou-se num conjunto das mais variadas tecnologias e num verdadeiro aglomerado urbano, com o seu próprio método de funcionamento, as suas próprias dinâmicas e ferramentas e sendo completamente auto-suficiente: uma cidade dentro de uma cidade. Com estes meios de subsistência e com a sua posição em relação à cidade, a Manutenção Militar concentra, agora, um

potencial capaz de contribuir para a dinamização de toda a zona oriental de Lisboa, constituindo uma nova centralidade, entre Santa Apolónia e o Parque das Nações.

*“De uma construção religiosa e conventual passou-se assim a um conjunto fabril monumental e profano, marcados pelo ritmo industrial. A fachada que atualmente identifica a MM e que exhibe o relógio (...) caracteriza-se por uma simetria de formas e de volumes marcados por um corpo central com frontão. Este edifício reflete uma arquitetura industrial de influência inglesa típica e muito aplicada às indústrias do Estado, muito embora corresponda às fundações do antigo convento”*⁵⁴

3.1.3. Convento das Grilas

O Convento das Grilas, também denominado como Convento de Santo Agostinho, foi fundado em meados do século XVII, por D.Luís de Gusmão, que fundou, ali perto, um segundo convento destinado ao género masculino da mesma ordem religiosa – a ordem dos Agostinhos Descalços.

O corpo do edifício desenvolvia-se, então, em três alas, formando um claustro quadrado delimitado a Sul pelo rio e localizando-se a Igreja no seu ângulo mais poente.

O contínuo viário onde veio a instalar-se constituiu-se como uma das principais áreas de implantação de casas religiosas entre os séculos XVI e XVII, o que esteve inevitavelmente na origem do desenvolvimento urbano desta zona.



31. Planta de Filipe Folque, onde se observam os conventos dos Grilos e das Grilas.

Junto ao rio, o Convento das Grilas apresentava uma localização bastante privilegiada em relação aos demais da cidade de Lisboa. Contudo, esta delimitação do lado sul pelo rio, associada à presença da Rua Direita do Grilo junto à sua fachada principal, fez com que a sua cerca se mantivesse separada, do lado norte. A ligação entre esta e a casa religiosa era feita através de um passadiço em arco – sobre a estrada –, que permitia o acesso direto e resguardado das religiosas.



32. Arco sobre a Rua do Grilo que permitia a travessia das religiosas entre a ala norte do Convento e a sua Cerca.

Em meados do século XIX, foi um dos conventos que viu a sua cerca interseccionada pela linha de caminho de ferro que veio ligar Lisboa ao Carregado – o que divide ainda, atualmente, a zona norte da Manutenção Militar.

Em finais do mesmo século, após a morte da última religiosa do convento, este foi ainda utilizado como casa de abrigo para penitentes, uso que teve fim com a tomada de posse do Ministério da Guerra, que o destinou a

⁵⁴ FOLGADO, D. e CUSTÓDIO, J., Op. Cit., p.114.

habitação das filhas e viúvas dos oficiais que houveram falecido em defesa do país.

Anunciado o fim do Convento e a extinção da sua Igreja, os bens pertencentes a esta foram distribuídos por diversas paróquias da cidade e o Ministério da Guerra pôde, por fim, colocar em andamento o seu plano de ali instalar a Manutenção Militar, que vinha substituir a Padaria Militar, na altura na Avenida 24 de Julho, cujas instalações eram já insuficientes.

As boas condições geográficas, de comunicações e de capacidade, aliadas ao facto de pertencer ao Estado Português, fizeram do antigo Convento o lugar ideal para as novas instalações.

É na transição entre os séculos XIX e XX que se dão as alterações mais profundas, ao proceder-se à demolição quase integral do edifício do convento, para melhor aproveitar os terrenos e o uso do rio e caminho de ferro, que permitiam receber as matérias-primas e escoar os produtos fabricados. Com a mesma finalidade, é melhorado o traçado da Rua Direita do Grilo e feito o aterro onde veio a instalar-se a Avenida Infante D. Henrique.



33. Ala Norte do Convento após a demolição do arco. Observam-se os carris com os vagões que permitiam o trânsito das mercadorias.



34. Ala Poente do Convento – onde se observa a torre sineira e a entrada da igreja – e sua demolição.



35. Ala Nascente do Convento – vista da Rua do Grilo e do lado rio – e sua demolição.



36. Vistas das três alas do lado rio e interior do Claustro.

Do antigo convento já pouco resta, observando-se apenas algumas abóbadas e paredes estruturais, principalmente ao nível do piso térreo. Do exterior, apenas se lê aquilo a que corresponderia a ala norte do Convento das Grilas. Não obstante, os limites da área pertencente à Manutenção Militar refletem ainda a antiga cerca do Convento das Grilas.

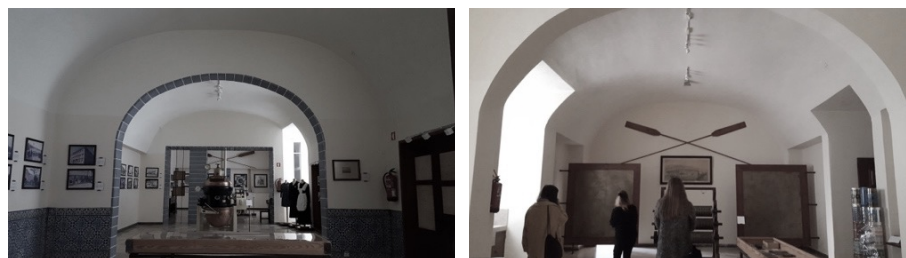
37. Fachada Principal atual (Rua do Grilo).



38. Fachada Tardoz atual (interior Sul da M.M.).



39. Salas com abóbadas do edifício original.



40. Elementos existentes que são reintegrados no projeto.
À esquerda: núcleo de acesso aos pisos superiores, onde se observa um arco antigo, inutilizado, que se estima que desse acesso direto ao corpo da antiga igreja,
À direita: entrada central atual.



3.1.4. Planos existentes para a zona

A zona oriental de Lisboa, cuja forma se manteve, até agora, como uma das mais desordenadas da cidade, tornou-se alvo recente de atenção e vários são os planos que preveem o reordenamento do seu território e sua consequente reabilitação.

Entre as centralidades de Santa Apolónia e do Parque das Nações, promove-se, agora, a regeneração urbana dos enormes complexos industriais deixados devolutos com o processo de desindustrialização, de entre os quais está a Manutenção Militar.

Matinha – Atelier Risco

O Plano de Pormenor para a zona da Matinha – da autoria do atelier Risco – propõe um prolongamento do Parque das Nações para sul, através do empreendimento de um novo parque urbano e passeio ribeirinho, que pretendem assegurar uma ligação direta entre a cidade e o rio. Para além destes elementos principais, que integram os três gasómetros existentes, está ainda prevista a construção de edifícios residenciais, de comércio e serviços. Prevê ainda, no que diz respeito às acessibilidades, o prolongamento da Alameda dos Oceanos até ao conjunto, mais a sul, desenhado por Renzo Piano, e o prolongamento da Avenida dos EUA, que passa a intersestar a linha de caminho de ferro e seguir em direção ao rio, garantindo acessos diretos ao centro da cidade.



41. Plano de Pormenor para a zona da Matinha.

Braço de Prata – Renzo Piano

O plano para a zona do Braço de Prata, mais a sul, prevê, de igual modo, a recuperação da relação com o rio Tejo. Trata-se, essencialmente, de um novo complexo residencial, sempre acompanhado por comércio e serviços, que vem ocupar a área até agora afeta a um conjunto de armazéns devolutos.

Assume como eixo central uma avenida transversal, paralela ao rio, que segue o eixo da Alameda dos Oceanos, que pretende incluir os espaços de comércio e permitir o acesso da rede de transportes públicos.



42. Plano de Renzo Piano para o Braço de Prata.

3ª Travessia sobre o Tejo - CML

A Câmara Municipal de Lisboa avançou com um plano que prevê a construção de uma terceira ponte sobre o rio Tejo, que vem passar sobre a área da Manutenção Militar.

Hub Criativo do Beato - CML

Para a Manutenção Militar encontra-se já em andamento o plano de implantação do novo Hub Criativo do Beato, que transformará toda a área num polo de empreendedorismo e inovação. Projeto da Câmara Municipal de Lisboa e da Startup Lisboa, pretende posicionar Lisboa como uma cidade aberta, empreendedora, inovadora e criativa, através da instalação de várias empresas e *start-ups* nacionais e internacionais. Para além de contribuir para a projeção da cidade, pretende, também, incluir espaços que deem oportunidades aos pequenos negócios locais.

Prevê-se, para além das empresas, um conjunto de serviços complementares à vida urbana como restaurantes, áreas de lazer, salas de reuniões e eventos, um auditório, uma creche e até unidades de alojamento em sistema *co-living*.

Relativamente ao sistema de mobilidades, pretende a ligação ao sistema de ciclovias da cidade, a inclusão de um serviço de bicicletas partilhadas, a criação de *shuttles* e o reforço das carreiras existentes e a construção de um parque de estacionamento automóvel.

Inclui-se no conjunto de intervenções que tem sido desenvolvido na frente ribeirinha de Lisboa e será uma área aberta a toda a comunidade e dedicada ao peão, com zonas verdes e ausência de carros. A arte urbana será integrada como elemento de ligação dos diferentes espaços.



43. Plano para o Hub Criativo do Beato.

3.2. PROGRAMA

3.2.1. Manutenção Militar

Para integrar as instalações da Manutenção Militar nas dinâmicas urbanas atuais, tornando-a significativa para o seu contexto, é necessário abri-la à cidade, garantindo relações em diferentes escalas – tanto ao nível da sua envolvente direta e população que ali habita, como ao nível da cidade e dos demais habitantes.

Para tal, é necessária tanto a adoção de uma lógica funcional que responda simultaneamente às duas escalas como a quebra das barreiras físicas e visuais existentes.

A M.M. deve manter funções de proximidade que respondam às necessidades dos moradores vizinhos – como sejam as escolas existentes, algum tipo de comércio, pequenas oficinas de diversas especialidades, o espaço de cineteatro e residências – e, por outro lado, e de modo a rejuvenescer e reativar toda a área em questão, é também indispensável atrair outro tipo de população, que está inevitavelmente associada a outro tipo de atividades que se relacionam com uma escala mais ampla – empresas *start-up*, espaços de trabalho abertos a toda a comunidade, o polo criativo. O que se pretende é um espaço multifuncional, transgeracional, que seja útil a toda a população e utilizável em diferentes tipos de horários, de modo a manter-se sempre “vivo”.

Para além do património edificado, é igualmente útil considerar o espaço público que pode conter, ele próprio, o sentido de unificar e articular o território da Manutenção à cidade.



44. Planta de localização do conjunto edificado pertencente à Manutenção Militar. Situação atual.

Apesar de ser importante contrariar os elementos que funcionam como barreira, a sectorização que já existe no complexo, criada desde logo pelas três vias estruturantes daquela área – linha de caminho de ferro, Rua do Grilo e Rio –, pode trazer-nos pistas para a organização funcional do mesmo.

Zona norte

A “zona norte” mantém-se como a mais afastada do rio e voltada para o interior da cidade. Completamente desconectada da restante cidade por meio da azinhaga existente a norte, constitui-se como pretexto para o “cosimento” desta área ao restante território.

Apesar de afastada do rio, esta é a zona da Manutenção Militar que goza de uma vista mais privilegiada e desafogada sobre o mesmo.

Por se encontrar bastante mais resguardada dos eixos viários principais, surge numa posição adequada à instalação de funções como residências e pequeno comércio de proximidade, complementar à população residente. Adequando os princípios já existentes, tem também sentido a criação de um espaço verde, acessível a todos, que responda tanto às novas residências como às circundantes, colmatando a falta deste tipo de áreas e funcionando como elo de ligação a norte entre a Manutenção Militar e o bairro Madre Deus. A zona que era antigamente utilizada como campo agrícola pode, neste momento, ser convertida num espaço de passeio e atividades ao ar livre, tirando partido de estruturas como o campo de futebol já existente e criando um novo parque urbano.



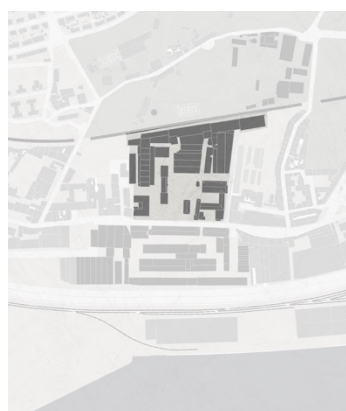
45. Zona norte da Manutenção Militar delimitada, a norte, pela Estrada de Marvila e, a sul, pela linha de caminho de ferro. Situação atual.

Zona centro

A “zona centro” era antigamente ocupada por oficinas e por atividades de carácter mais comunitário como escolas, barbearia, cineteatro. O mesmo princípio pode ser mantido numa perspetiva de revitalização da zona.

Não existindo uma ligação direta com a Avenida Infante D. Henrique, mantém, contudo, uma relação privilegiada com a comunidade, principalmente estabelecida através da Rua do Grilo, zona de intensa circulação local. O facto de a área em questão ser rodeada por zonas habitacionais corrobora a ideia de esta poder ser a zona da Manutenção com uma maior responsabilidade comunitária, respondendo às diversas necessidades da população.

As escolas continuam a ser utilizadas pela população da freguesia e as oficinas são reestruturadas e mantidas ao dispor da mesma como espaços de produção artesanal especializada e qualificada de ofícios já em extinção. Funções como junta de freguesia, centro de saúde, centro de dia e bombeiros



46. Zona centro da Manutenção Militar delimitada, a norte, pela linha de caminho de ferro e, a sul, pela Rua do Grilo. Situação atual.

são dispostas nesta faixa central do complexo, que passa assim a ser definida como o centro comunitário do Beato, cujo centro é a nova Praça Central.

Prevê-se, inclusivamente, a reativação do antigo apeadeiro, que passa a contribuir para a dinamização dos acessos a esta área.

Zona sul

O lado sul, que atualmente se fecha por completo à cidade, deve gozar da sua proximidade ao rio e à via de circulação principal para subverter a sua situação e formar a nova cara da Manutenção Militar para o exterior, podendo vir a integrar-se num futuro reaproveitamento ou reordenamento da frente ribeirinha daquela zona.

Os grandes armazéns e os silos funcionam como elementos identificadores desta área, localizando-a no resto da paisagem e constituindo uma parte importante da imagem da cidade.

Existe já um plano para a musealização de alguns dos edifícios, como forma de expor o vasto espólio de arqueologia industrial ali existente, bem como o plano de fazer deste o polo criativo do Beato. Contudo, e seguindo a lógica primeira do complexo, uma utilização monofuncional de tão larga área não pode funcionar; torna-se essencial prever uma variedade de funções que dinamizem tanto a área da Manutenção Militar, como a sua relação com o exterior.

Esta zona sul, tendo sido originalmente concebida como núcleo produtivo, pode manter o mesmo princípio. Não continuando uma produção industrial, pode, no entanto, existir uma produção de ideias, arte e vida comunitária, já não apenas com uma responsabilidade em relação à população próxima, mas sim em relação a toda a cidade de Lisboa.

São aqui instaladas funções como centros culturais, empresas, residências de artistas e espaços de produção artística e residências temporárias para quem para aqui se desloque em trabalho.



47. Zona sul da Manutenção Militar delimitada, a norte, pela Rua do Grilo e, a sul, pela Av. Infante D. Henrique. Situação atual.

48. Planta de localização do conjunto edificado pertencente à Manutenção Militar. Intervenção.



3.2.2. Convento das Grilas

O lado norte do edifício do antigo convento contacta de forma direta com a Rua do Grilo, apenas com um estreito passeio pelo meio e, do outro lado da rua, com o muro que fecha a zona centro da Manutenção Militar. Deste modo, a leitura que se faz do edifício do lado norte é de peso, imponência e clausura. Tal deve-se, sobretudo, à falta de qualificação da área que com ele comunica.

Considera-se, assim, essencial o “desafogamento” desta área, através do alargamento da mesma, ao nível dos percursos pedonais. Esta qualificação deve passar por garantir uma travessia confortável e segura ao peão que se desloca tanto no seu sentido longitudinal, no alinhamento da Rua do Grilo, como no sentido transversal, em direção ao rio.

Conforme já referido, um dos principais objetivos de uma intervenção na Manutenção Militar é a promoção dos atravessamentos no sentido norte-sul, fomentando uma relação mais direta entre a cidade e o rio Tejo e, como tal, devem ser bem analisados os elementos que possam constituir um impedimento dos mesmos.

Assentando o programa para a zona sul da MM na instalação de um conjunto de empresas internacionais e *start-ups*, pretexto para a deslocação temporária de pessoas, considerou-se adequada a adoção de um programa de habitação temporária.

As novas dinâmicas sociais associadas a uma maior mobilidade e às novas estruturas familiares estão na origem do desenvolvimento de novas formas de habitar. As tipologias tradicionais deixam de responder de forma adequada às necessidades dos dias de hoje, fazendo surgir situações de

habitação coletiva e temporária que correspondem, na sua maioria, a realidades mais sustentáveis, sendo o *co-housing* – surgido nos anos 70 na Dinamarca - o seu exemplo mais flagrante.

Num contexto de individualidade, em que cada indivíduo se relaciona cada vez mais com o exterior de forma virtual, uma estrutura de habitação coletiva pode, em situações temporárias, enriquecer a sua experiência em comunidade. A configuração deste tipo de habitações potencia a interação entre os moradores, podendo fazer desenvolver o importante sentido de integração.

Existindo um núcleo privado para cada pessoa – neste caso, o quarto –, um conjunto de espaços comuns assegura as necessidades básicas do quotidiano, ao mesmo tempo que permite a interação entre os vários moradores.

O edifício em estudo, correspondente ao antigo Convento das Grilas, apresentava já uma estrutura adequada a habitação tornando-se, assim, no edifício ideal para acolher este programa. Para além disso, um projeto de reabilitação sustentável para este edifício basear-se-ia na estrutura existente e, consequentemente, nesse programa.

Programaticamente, prevê-se, então, para o edifício do antigo Convento, um uso residencial que, em contraste com o da zona norte, mantém um carácter temporário, como forma de trazer resposta ao afluxo de pessoas que, num tão grande complexo, com tão vastas áreas destinadas a empresas, se poderão vir a instalar.

Considera-se, contudo, que a centralidade do edifício – reforçada pelo reordenamento da sua envolvente, que reforça visualmente a importância da sua posição para o desenvolvimento da cidade – obriga à implementação de um programa funcional que responda, de algum modo, ao público em geral. Previu-se, assim, uma utilização diferenciada entre o piso térreo e os seguintes.

O primeiro, aberto ao público, articula a zona norte e a zona sul do edifício, albergando atividades de uso comum, complementares ao restante projeto e ao público em geral. Organiza-se em áreas de trabalho, de lazer e dos serviços necessários ao funcionamento dos dois programas. Nos dois pisos seguintes, são desenvolvidas as habitações que, desenvolvendo-se em quartos individuais, partilham as áreas comuns como o espaço de estar, cozinhas e instalações sanitárias.

3.3. PROJETO

3.3.1. Exterior

O projeto desenvolveu-se sobre o edifício que outrora correspondeu ao Convento das Grilas e sua envolvente próxima desenvolvendo, no entanto, uma abordagem geral ao complexo da Manutenção Militar.

Em termos urbanos, considerou-se a demolição dos telheiros e edifícios sem valor, de modo a estabelecer uma nova ordem urbana e a favorecer interações entre o complexo da Manutenção Militar e a sua envolvente.

A fim de fazer desenvolver novas dinâmicas na zona, previu-se a reabertura do apeadeiro existente junto à linha de caminho de ferro, que outrora servira o complexo. Abre-se também, complementarmente, um novo percurso automóvel, de carácter secundário, que lhe dá acesso e contorna a nova praça central, dando posterior acesso à zona residencial a norte, através da passagem subterrânea existente, ou à Rua do Grilo. Ao longo deste novo eixo, são criados alguns lugares de estacionamento e espaços arborizados, que o complementam.

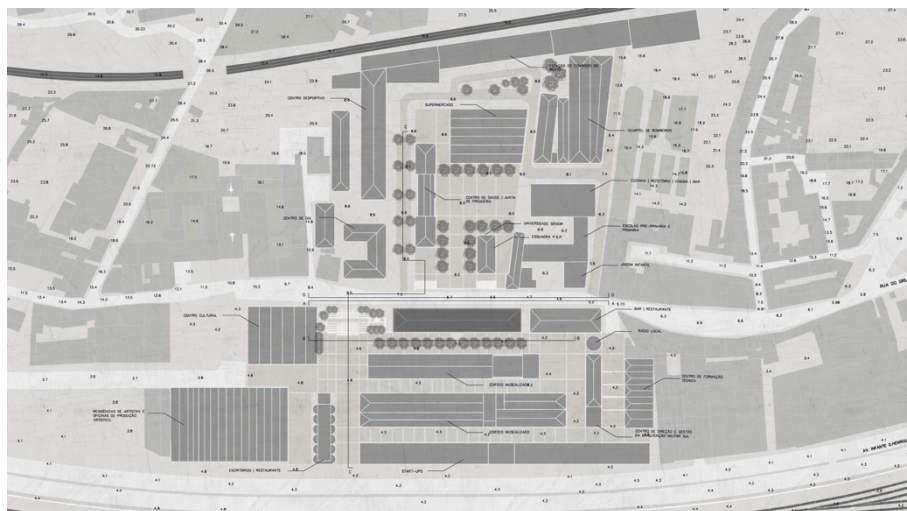
A nova praça central relaciona-se com as atividades comunitárias que caracterizam esta faixa do complexo e, através de uma alameda arborizada, que culmina numa plataforma que focaliza o edifício do antigo Convento, permite o acesso à zona sul. A posição do edifício de intervenção é, assim, centralizada, ação que pretende fazer refletir a sua importância histórica, enquanto elemento gerador do desenvolvimento da zona.

Nesta escala é, desde logo, adotada uma abordagem de continuidade com o existente, procurando uma integração total da nova intervenção na paisagem lisboeta. É assumida, de forma geral, a calçada miúda de calcário, a 45º, nos percursos pedonais. Os traçados do desenho de pavimento, nomeadamente das praças, são feitos, complementarmente, em calçada grossa do mesmo material. A Rua do Grilo é, pelo menos neste troço, revestida a calçada grossa de basalto e o novo percurso automóvel, secundário, assume a calçada grossa que marca os percursos automóveis e a materialidade dos percursos pedonais, o calcário.

Ainda a esta escala, na zona sul da M.M., a demolição do pequeno edifício de habitação junto ao do antigo Convento, de um armazém anexo ao edifício do supermercado e da pequena unidade administrativa entre a fábrica das massas e os silos permitiu a abertura de um eixo importante em direção ao rio, já existente no território.

Esta reorganização a sul da Rua do Grilo culmina, após a abertura deste eixo, na composição de duas praças. A primeira, de carácter mais urbano, contacta, a poente, com o edifício do antigo Supermercado, a norte com o do antigo Convento, a nascente com os dois edifícios fabris agora musealizados e a sul com os silos. Mantém uma relação mais franca com o Rio e apresenta-se como um importante elemento de articulação entre os percursos do interior desta zona sul com a Rua do Grilo e com este. A outra praça, de carácter mais íntimo, mantém-se mais resguardada das circulações principais. Delimitada a norte pela antiga Central Elétrica, a nascente pelo depósito de água e pelo edifício administrativo e a poente por um dos edifícios musealizados, adquire uma escala menor.

O arruamento que liga as duas praças e que contacta com o alçado tardoz do edifício de intervenção adquire a importância de uma via de ligação. Entre edifícios de grande escala, necessita de uma aproximação à escala humana, que torne esse percurso desfrutável. Introduce-se, assim, arborização, que lhe confere a imagem de alameda.



49. Planta da intervenção principal, na zona centro e sul da Manutenção Militar, onde se assinala o edifício de intervenção.

A abertura que se faz entre os edifícios dos antigos Convento e Supermercado dá origem à criação de um novo elemento do espaço público, que constitui o grosso da intervenção exterior do projeto. Solucionando a acentuada diferença de cotas entre o interior sul da MM e a Rua do Grilo, a nova intervenção torna-se num importante ponto de articulação entre os percursos da cidade e os percursos desta área da M.M.

Este novo elemento exterior estrutura-se em três corpos principais: junto aos edifícios com que contacta, assume a forma de plataformas, que criam espaços de estar sombreados e frescos; ao centro, desenvolve-se numa escadaria que marca o eixo de relação com o rio. Lateralmente a esta,

conjuntos de bancadas formam espaços de estar que podem complementar os usos que existam na praça defronte.



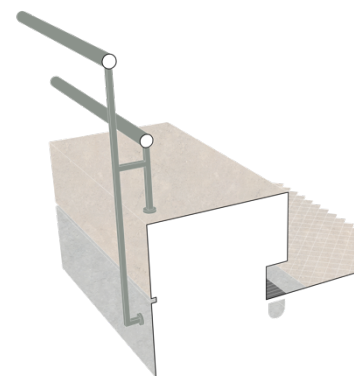
50. Planta da intervenção exterior, desenvolvida entre os edifícios do antigo Supermercado e antigo Convento.

Estruturas em betão aparente constroem estes volumes. A natureza crua deste material pretende evocar o espírito industrial que esteve na origem da Manutenção Militar. Simultaneamente, a pedra calcária, tão presente em toda a cidade de Lisboa, resolve e qualifica os diferentes espaços.

A calçada miúda do passeio prolonga-se, nos primeiros degraus, para os três corpos, regularizando a inclinação natural do terreno. Mantém-se presente nas plataformas, como prolongamento do espaço de circulação público. Sobre os muros de suporte, blocos de pedra criam zonas de assento, ao mesmo tempo que formam o suporte para a guarda e integram as calhas de escoamento de águas.⁵⁵

O desenho da guarda metálica mantém-se semelhante ao do corrimão. Sendo utilizado o mesmo perfil metálico – tubular, de secção circular, com 5cm de diâmetro –, estrutura-se em dois elementos que se interligam. Um dá a altura de 1.10m à guarda e é fixo exteriormente ao muro de suporte, no betão. O outro, colocado a uma distância de 25cm em relação à pedra, serve de apoio ao assento fixando-se, portanto, neste. Os prumos de fixação são perfis também tubulares, de secção quadrada, com 2cm. Relacionam-se com a alheta entre o betão e a pedra, também de 2cm – e fixam-se, por clipagem, a acessórios metálicos circulares chumbados no suporte.

As estruturas laterais, que contactam com os edifícios do antigo Supermercado e do antigo Convento, estruturam-se em dois níveis de



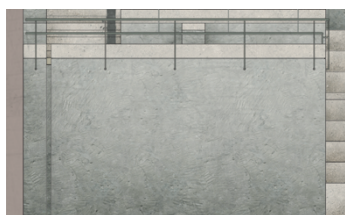
51. Pormenor da guarda existente nas plataformas.

⁵⁵ O modo como a grelha para escoamento de águas foi pormenorizada resultou, em muito, da influência dos casos de estudo, no que diz respeito ao nível de integração dos elementos técnicos na arquitetura de forma qualificada. Tal foi particularmente evidente no caso da Fundação Calouste Gulbenkian.

plataforma que permitem resolver a diferença de cotas de uma forma menos abrupta, proporcionando, simultaneamente, diferentes níveis de relação com este lado sul. Do lado do antigo Supermercado, as duas plataformas mantêm a calçada miúda a 45°. Do lado do antigo Convento, os dois níveis mantêm um carácter distinto: o primeiro, como prolongamento da rua, mantém a calçada miúda a 45°; o segundo, mais baixo, é mais arborizado e pretende permitir o prolongamento da cafetaria como esplanada - é, assim, marcado com a calçada miúda a 90°.

Neste nível mais baixo, os dois degraus em bloco de pedra calcária são centrados relativamente aos vãos do alçado do edifício, direcionando, o seu eixo, para a entrada da Cafetaria. Esta posição é estabelecida através do prolongamento da estrutura em betão para o interior da plataforma que, ao mesmo tempo que estrutura o eixo do espaço, orienta a disposição dos canteiros das árvores. As pedras da calçada mantêm, nesta linha, um afastamento que marca a separação entre o espaço das árvores e o espaço de esplanada.

Os corpos de plataformas laterais mantêm um distanciamento visível relativamente aos edifícios adjacentes. Junto ao edifício de intervenção, a estrutura recua, criando uma linha de sombra entre os dois elementos; junto ao edifício do antigo supermercado, um murete acompanha o edifício, ao mesmo tempo que recebe os diversos elementos da nova construção, que a ele se encostam. Cria, simultaneamente, espaços de assento. Também aqui é mantida uma linha de sombra na articulação dos elementos, reforçando o gesto de “não invasão” relativamente ao edifício adjacente.



52. Encontro entre a intervenção exterior e o edifício do antigo supermercado.



53. Pormenor de um corpo de bancada.

As escadas que ligam os diferentes espaços fazem-se em blocos de pedra calcária, que se apoia sobre a estrutura em betão. Na escadaria central, esta torna-se evidente a cada três degraus e anuncia o acesso aos espaços laterais de bancada. Cada um destes se estrutura a partir de um conjunto de três degraus, no arranque dos quais se inserem os elementos de iluminação exterior, se apoiam os corrimãos e se alinha a estrutura das guardas pertencentes às plataformas.

A qualidade construtiva procurou-se, aqui, em soluções como a alheta entre o muro de betão e a pedra em bloco que sobre ele assenta, que garantem a perfeição dessa união. A mesma lógica segue a forma dos blocos de pedra que formam os assentos nas bancadas que, ao manter uma alheta no contacto com o pavimento e serem salientes em relação à restante estrutura, asseguram a sua qualidade.

A vegetação está presente de forma pontual. Disposta nestas áreas de plataforma, cria núcleos sombreados e frescos; no topo da escadaria,

estabelece um contínuo verde, no sentido da Rua do Grilo, que apenas se abre no eixo que se direciona para o rio. Deste modo, acompanha o percurso pedonal da Rua do Grilo, oferecendo-lhe sombra e, no momento em que se abre, incita ao percurso rumo ao rio.

Inserido numa atmosfera de arquitetura industrial, a formalização desta intervenção passa, também, por transmitir esse espírito. Ao mesmo tempo que procura integrar-se na imagem da cidade, a relação com o seu contexto mais próximo, o industrial, é também fundamental. O modo como a construção é articulada tenta relacionar-se com essa realidade. O betão, que se mantém sempre evidente, revela a realidade construtiva da intervenção, ação que pode ser relacionada com o mecanismo industrial.

3.3.2. Edifício

Relativamente ao edifício do antigo Convento, a posição de relevo que adquire nesta intervenção, por marcar a génese do desenvolvimento da cidade para Oriente, obrigou, conforme referido no capítulo anterior, à implementação de um programa que dê resposta a um público geral. Procedeu-se, deste modo, a uma diferenciação dos usos entre o piso térreo e os dois superiores.

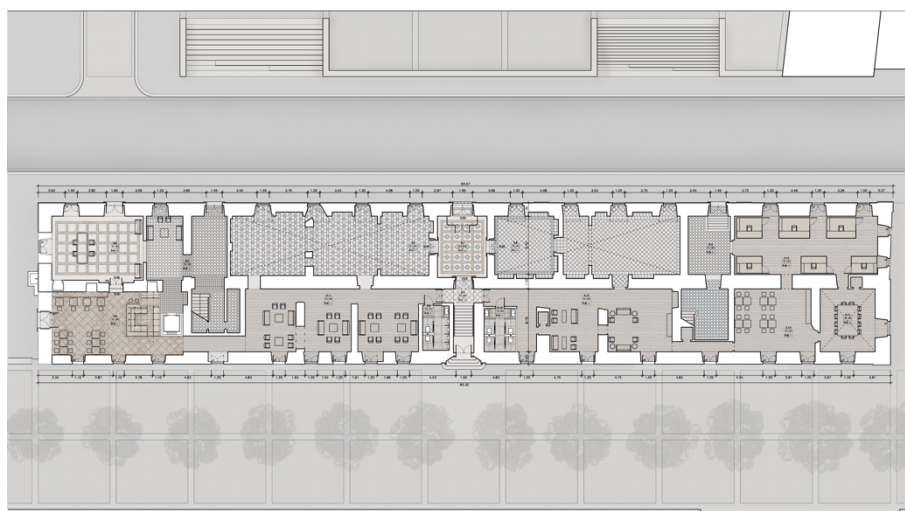
No piso térreo, as salas das abóbadas – únicos testemunhos do edifício original do convento – são conservadas enquanto salas de interpretação do Convento das Grilas e da Manutenção Militar, expondo vários objetos do seu espólio. A entrada central do edifício mantém-se aberta ao público. Comunica diretamente com as salas expositivas e permite o atravessamento – pelo interior do edifício – à zona sul. Nestas áreas, os revestimentos, em pedra, são integralmente conservados.

Duas entradas laterais permitem um acesso independente aos pisos das habitações. Ambas mantêm, para além disso, uma ligação lateral às salas adjacentes: num caso a Receção e, no outro, no extremo mais resguardado do edifício, a sala de trabalho individual. Nestes dois núcleos, é igualmente conservado o mosaico hidráulico existente que é reproduzido, na nova intervenção, no espaço que comunica com o elevador, cujo acesso é feito pela Receção.

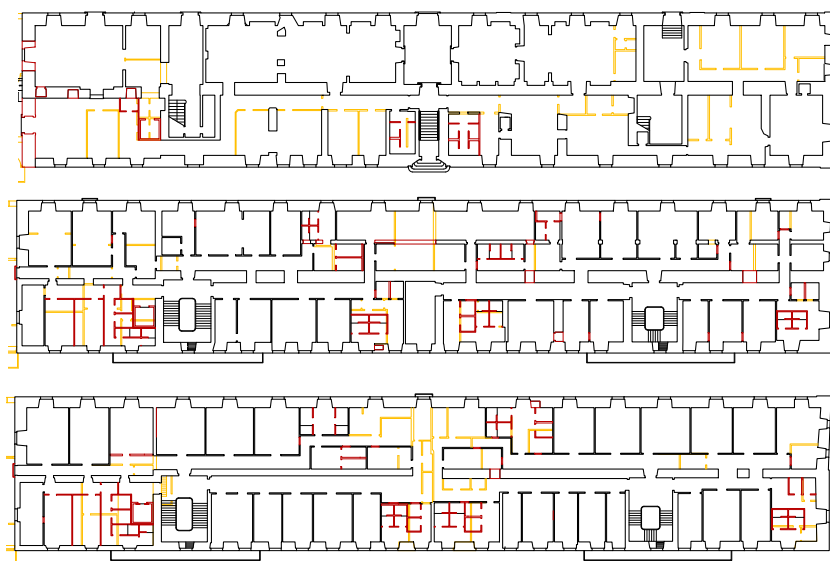
A última das entradas existentes forma o acesso à Receção das residências. Aqui, o pavimento é refeito e, sendo esta uma entrada pública, é utilizada a pedra calcária como base. Uma grelha em abancado ornamenta este revestimento, de acordo com o que se observa no pavimento da entrada central.

No extremo do edifício que contacta com a intervenção exterior e que se volta, portanto, para a nova praça, é criada uma Cafetaria que mantém um contacto direto com a Recepção. Neste espaço, aberto ao público, é apenas utilizado como revestimento o lioz abancado. Sendo uma pedra já presente no edifício e usado sempre pontualmente, como ornamento, cria, aqui, um espaço mais vibrante através da sua cor. O seu vão de entrada, novo, marca o eixo no qual se localiza o balcão. Lateralmente, são criados espaços de estar diferenciados e, no recanto criado pelo espaço de Copa, uma zona de assentos ao balcão.

As salas voltadas a sul são mantidas como salas de estar comuns e, a par com o outro extremo do edifício, destinado às salas de trabalho e de reuniões, mantém um pavimento em soalho.

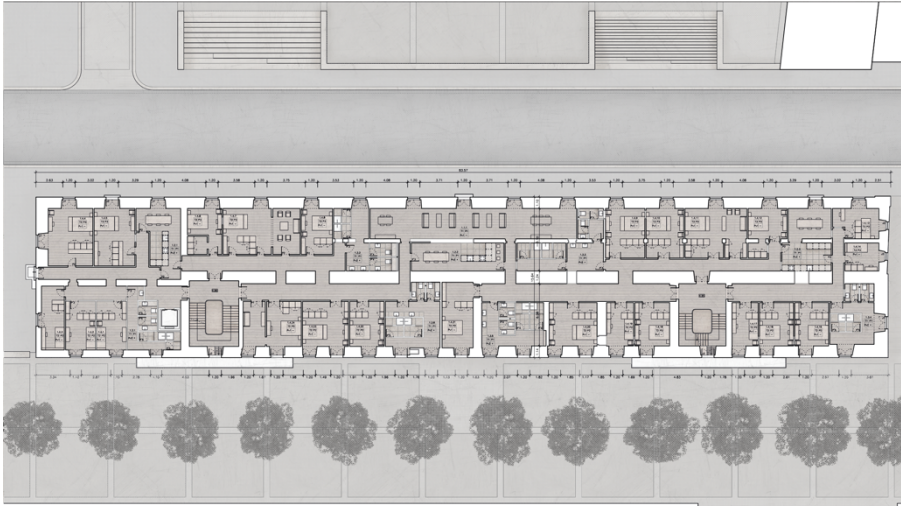


55. Planta da Intervenção no Piso 0.



54. Plantas de Alterações do Piso 0, Piso 1 e Piso 2, respetivamente.

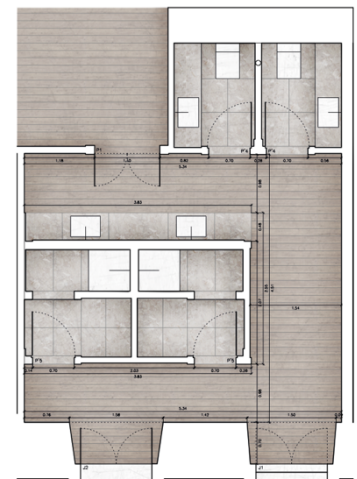
Nos pisos superiores, as intervenções foram pontuais. Tendo sido reconstruído enquanto edifício de habitação e sendo o programa adotado o de habitação temporária, manteve-se intacta a maior parte dos compartimentos. Os pontos de maior intervenção foram aqueles relativos aos espaços de instalações sanitárias e cozinhas comuns.



56. Planta da intervenção no piso 1.

A distribuição das infraestruturas comuns de acordo com aquelas existentes foi o aspeto que mais influenciou a organização dos dois pisos. Resultaram, assim, seis casas de banho distribuídas por cada piso e localizadas dentro da compartimentação existente. Correspondendo esta, em certos casos, a espaços de antigos quartos, as suas características construtivas foram conservadas. Não se procurou, assim, a criação de balneários, mas de “salas de banho”. Cada um destes espaços – que serve, em média, quatro quartos – é composto por dois núcleos de retrete e dois núcleos de duche. Dando continuidade à compartimentação existente e constituindo-se enquanto sala comum, é conservado o pavimento no mesmo soalho. O lioz surge, pontualmente, nas áreas húmidas. Para além de formar o rodapé desta divisão, assume a forma de revestimento de chão e paredes nos pequenos núcleos. Pretendia-se a criação de pequenos compartimentos que dessem independência e conforto aos seus utilizadores. Deste modo, no núcleo de retrete existe sempre uma bancada, lavabo e espelho, que facilitam a higiene individual. Do mesmo modo, o núcleo de banho mantém uma antecâmara de apoio ao seu utilizador.

A elaboração das instalações sanitárias foi, efetivamente, a mais trabalhosa e a que permitiu maior reflexão acerca das formas de diálogo com o existente. Tal foi alcançado, essencialmente, através da integração não só das dimensões, mas dos princípios dos elementos existentes, como os vãos. Estes refletiram-se na modelação dos novos elementos, que vieram integrar os princípios a si inerentes.



57. Planta de uma Instalação Sanitária.

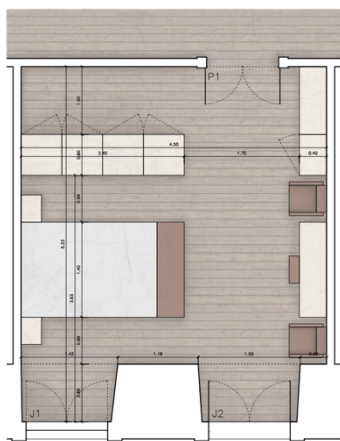
Os cunhais são, ao longo do edifício, protegidos com peças em madeira. O mesmo se faz aqui, num espaço de grande utilização, com a pedra.

Os vãos base das I.S. surgem em continuidade com o existente. Dando-se seguimento às paredes do compartimento e assumindo-se a mesma sanca, o novo vão conserva a bandeira – sem vidro – para luz natural. Nos casos em que se torna necessário desobstruir a difusão da luz natural, as paredes dos núcleos baixam-se e os vãos perdem a bandeira, conservando a altura da folha da porta.

Os espaços de cozinha, igualmente revestidos a lioz, organizam-se de modo a manter a zona de refeição junto às janelas existentes.

Para além destas intervenções, procurou-se, ainda, estabelecer uma melhor correspondência entre a fachada do edifício e o seu uso interior. Marcadamente simétrica, a fachada tem a sua centralidade bastante vincada através dos vãos, das cantarias e do frontão. A esta pele não correspondiam, no entanto, usos centrais; a zona aparentemente mais nobre do edifício estava destinada a pequenos compartimentos de arrumação. A nova intervenção procurou criar uma sala comum neste trecho central, cuja configuração resultou apenas da demolição das paredes existentes, procurando-se, assim, preservar elementos construtivos já existentes. Optou-se, inclusivamente, por fazer os remates no pavimento com tábuas da mesma madeira, mantendo a antiga distribuição legível e procedendo de forma quase cirúrgica.

Os quartos partilham a mesma estrutura, apesar de com dimensões bastante diversas. O roupeiro, voltado para a entrada da divisão, marca um pequeno espaço de entrada e resguarda a zona de dormir. Também à entrada, um pequeno móvel serve de apoio e arrumação. Procurou-se, em todos os casos, distribuir o mobiliário de modo a assegurar a melhor difusão de luz natural. O seu desenho derivou, igualmente, das dimensões existentes nos compartimentos, tendo sido essencialmente modelados a partir das dimensões dos vãos e do rodapé.



58. Planta de um quarto.

A demolição do corpo que formava o terceiro núcleo de acessos – junto ao pequeno edifício de habitação, também demolido – conduziu à necessidade do refazimento do alçado poente do edifício. De novo se manteve um diálogo por continuidade, não só em termos de desenho, mas construtivamente. A nova parede dá seguimento à construção em alvenaria de pedra existente no resto do edifício e os novos vãos são refeitos à imagem dos existentes. A nova configuração dos pisos de habitação permitiu a abertura de dois novos vãos

neste alçado que, por se situarem no topo de um corredor e se voltarem para o novo espaço público, se fizeram de sacada. O novo vão de acesso à Cafetaria foi, igualmente, desenhado de acordo com os demais.

Para além dos vãos, a criação de uma fonte, ao centro do alçado, surge como elemento de equilíbrio na composição deste, ao mesmo tempo que pontua o topo da escada. A sua forma resultou, assim, da adoção das cantarias em pedra calcária presentes nos vãos, que emolduram um painel de azulejos. O painel de azulejos brilhante, que reflete a luz, faz alusão ao vidro das janelas, ao mesmo tempo que realça a ideia de frescura trazida pelo cair da água.⁵⁶



59. Imagem dos corpos demolidos entre os edifícios do antigo Supermercado e do antigo Convento.



60. A composição do novo alçado, onde se observa a fonte, o novo vão que dá acesso à Cafetaria e sua relação com a intervenção exterior.

⁵⁶ Esta é mais uma característica do projeto que se pode, com certeza, relacionar com a influência dos casos de estudo no decorrer do projeto. No Convento de Mafra, os vãos são frequentemente utilizados de forma subversiva, albergando outros elementos – como, de resto, sucede na arquitetura barroca.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste Projeto Final de Mestrado constituiu-se, desde o seu início, como um verdadeiro processo de aprendizagem. A primeira abordagem teórica ao tema revelou um universo que se veio a tornar bastante mais vasto do que o esperado.

Ao nível académico, o Detalhe Arquitetónico é pouco abordado nas suas duas vertentes: enquanto elemento tectónico e enquanto transmissor de uma narrativa da arquitetura. Esta sua última aceção acabou por se revelar como a maior descoberta ao longo desta jornada, pelo facto de permitir, efetivamente, a transmissão de uma visão mais alargada da arquitetura que, surpreendentemente, tem vindo a ser repetida, de forma cíclica, ao longo da história da arquitetura, conforme se testemunhou na leitura de Ford.

Só numa fase avançada do trabalho se veio a perceber que a integração do conceito de Ornamento era igualmente essencial. Do mesmo modo, outros surgiram posteriormente. Considera-se, assim, que um mais abrangente estudo haveria de ser feito para a mais acertadas conclusões chegar.

A integração que se fez do tema teórico, ao longo do processo, nos casos de estudo tornou-se fundamental para a formulação de uma nova postura perante o projeto, cuja metodologia se aprofundou.

Deste processo resultou o amadurecimento de um olhar mais crítico perante a arquitetura, a compreensão de que o trabalho de projeto é indissociável da conceção do detalhe enquanto elemento fundamental para a formulação das diferentes escalas e, também, o desvelamento do potencial não apenas do detalhe, mas do ornamento na arquitetura, que não foi possível, porém, continuar a aprofundar.

Por limitações de tempo, não foi possível chegar a todo o projeto com o mesmo grau de atenção. Definindo princípios gerais, esta foi focalizada em elementos particulares, que permitiram experimentar uma postura diferente na relação com o projeto e que se pretendeu ensaiar tanto no interior como no exterior do edifício.

A intervenção no espaço exterior veio a revelar-se surpreendente, tendo-se tornado num dos elementos principais do processo de trabalho. De facto, o detalhe permite controlar todo o projeto e, a certo ponto, tudo parece resolver-se sozinho. É realmente possível qualificar o exterior do mesmo modo que se o faz no interior, garantindo que este funciona e se torna significante para o seu contexto.

No final, este não é um trabalho concluído. Quis fazer-se refletir, no decorrer do documento escrito, este processo de aprendizagem que, mais do que um produto finalizado, reflexo de umas quantas leituras que em si se esgotassem, foi um levantar do véu, no qual o projeto surgiu como exercício para a experimentação das descobertas que foram sendo feitas. Muito há ainda que estudar e descobrir e, mais ainda, que integrar na arquitetura de hoje.

Crê-se, finalmente, que os objetivos inicialmente delineados tenham sido alcançados, mantendo a perspetiva de que este é um processo sem fim. Fica o interesse de retomar algumas questões aqui elencadas, aprofundando potencialidades que suportem uma abordagem mais estruturada ao projeto, que contribua para a valorização do detalhe, do ornamento e de uma arquitetura de continuidade com as técnicas do passado.

5. BIBLIOGRAFIA

Livros:

AGUIAR, J. (2002). *Cor e cidade histórica - Estudos cromáticos e conservação do património*. 1ª ed. Porto: FAUP publicações.

BRANDI, C. (2006). *Teoria do Restauro*. 1ª ed. Lisboa: Edições Orion.

CHOAY, F. (2016). *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, Lda.

FOLGADO, D. e CUSTÓDIO, J. (1999). *Caminho do Oriente - Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.

FORD, E. (2011). *The Architectural Detail*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press.

FANNELLI, G. and GARGIANI, R. (1999). *El Principio del Revestimiento*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

FRAMPTON, K. (1995). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Massachusetts: The MIT Press.

FRAMPTON, K. (1996). Rappel à l'Ordre, the Case for the Tectonic. In: K. Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.

FRASCARI, M. (1996). The Tell-the-Tale Detail. In: K. Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, pp.498-511.

GRACIA, F. (1992). *Construir en lo Construido – La Arquitectura como Modificación*. Madrid: Editorial NEREA, S.A.

GREGOTTI, V. (1996). The Exercise of Detailing. In: K. Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, pp.494-497.

HOLL, S. (1997). Anchoring. In: C. JENCKS and K. FROPF, ed., *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Academy Editions, pp.109-110.

JONES, O. (1868). *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch.

LOOS, A. (1908). Ornament and Crime. In: U. CONRADTS, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*.

LYNCH, K. (2016). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, Lda.

MAYNE, T. (2003). Moments of Intensity. In: B. TSCHUMI and I. CHENG, *The State of Architecture at the Beginning of 21st Century*. New York: Monacelli Press, p.41.

MAHNKE, F. (1996). *Color, Environment, & Human Response*. New York: John Wiley & Sons, Inc.

MONESTIROLI, A. (2002). *La metopa e il triglifo - Nove lezioni di architettura*. 1ª ed. Bari: Editori Laterza, pp.81-115.

PALLASMAA, J. (2014). *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

QUATREMÈRE DE QUINCY (1832). *Dictionnaire Historique d'Architecture - Tome Premier*. Paris: Librairie D'Adrien Le Clere.

QUATREMÈRE DE QUINCY (1832). *Dictionnaire Historique d'Architecture - Tome Second*. Paris: Librairie D'Adrien Le Clere.

SCRUTON, R. ed., (1979). The sense of detail. In: *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co. Ltd, pp.206-236.

TÁVORA, F. (2008). *Da Organização do Espaço*. 8ª ed. Porto: FAUP Publicações.

ZUMTHOR, P. (2016). *Pensar la Arquitectura*. 3rd ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Publicações Periódicas:

Future Details of Architecture. (2014). *Architectural Design*, (240).

Documentos Eletrónicos:

BARRANHA, H. (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais*. 1ªed. [ebook] Lisboa: IST Press e ICOMOS Portugal. Disponível em: <http://istpress.tecnico.ulisboa.pt/files/E-book-patrimonio.pdf> [Consult. 21 Set. 2017].

CARUSO, A. (2004). Traditions. Ornament. Decorative Traditions in Architecture. *OASE*, [online] (65), pp.76-89. Disponível em: <https://oasejournal.nl/en/Issues/65/Traditions> [Consult. 15 Sep. 2017].

FORD, E. (s.d.). *55 Door Handles - Or What is a Detail?*. [ebook] Disponível em: <http://edwardrford.com/?portfolio=38> [Consult. 15 Sep. 2017].

REDDIG, K. (s.d.). detail, Detail, Ornament and Decoration: a Taxonomy.
In: *84th ACSA Annual Meeting - Theory and Criticism*. pp.285-290.

WRIGHT, F. (1908). *In the Cause of Architecture*. [ebook] Disponível em:
http://www.learn.columbia.edu/courses/arch20/pdf/art_hum_reading_51.pdf
pdf [Consult. 16 Sep. 2017].

6. PEÇAS DESENHADAS

01 Análise Histórica e Enquadramento Urbano | Escala 1:2000

02 Programa para a Manutenção Militar | Escala 1:500

03 Relação entre o piso térreo do edifício de intervenção e a intervenção Exterior | Escala 1:200

04 Perfis | Escala 1:200

05 Intervenção Exterior

Plantas e Cortes Gerais | Escala 1:100

Pormenores Escadas | Escala 1:50

Pormenor Tipo

06 Planta do Piso 0 | Escala 1:100

Cafetaria | Escala 1:50

Vãos P'1 e P'2 | Escalas 1:50 e 1:10

07 Planta do Piso 1 | Escala 1:100

Instalação Sanitária | Escala 1:50

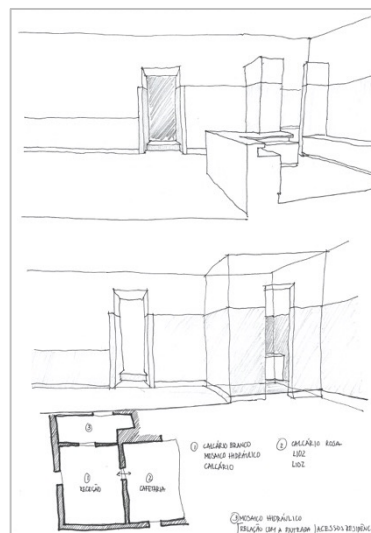
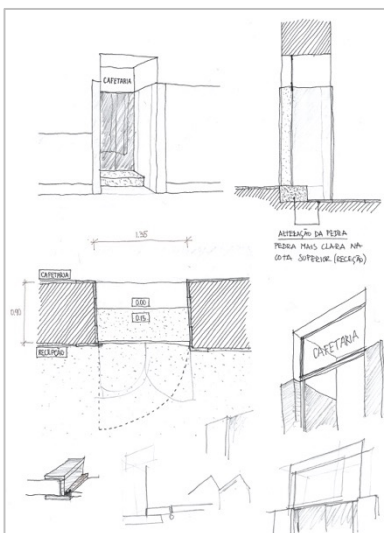
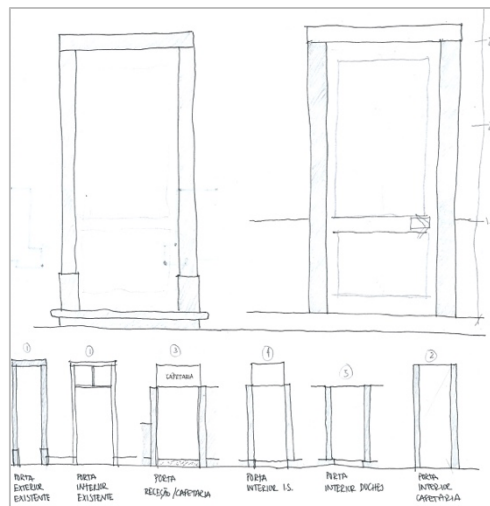
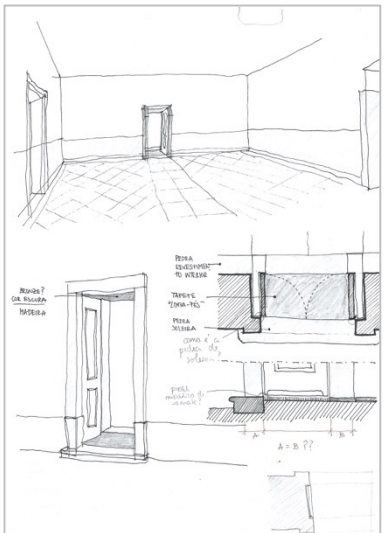
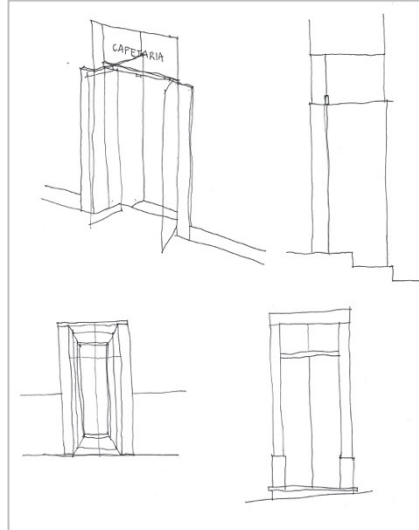
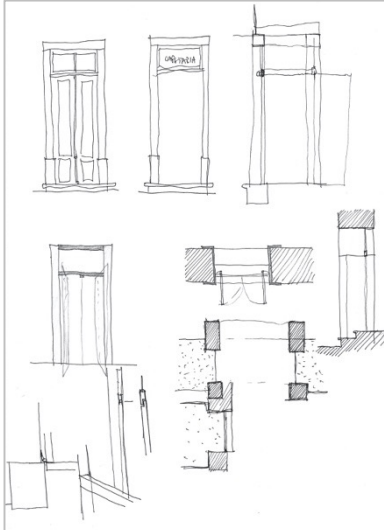
Vãos P'4 e P'5 | Escalas 1:50 e 1:5

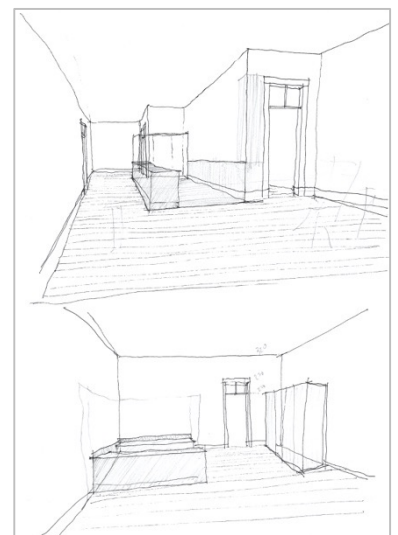
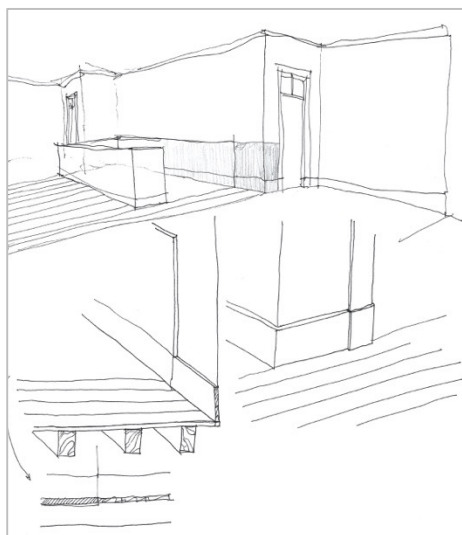
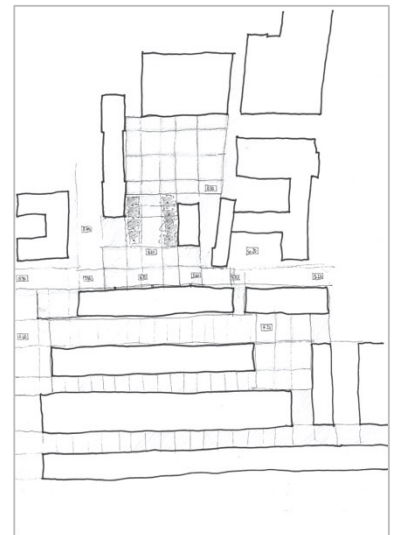
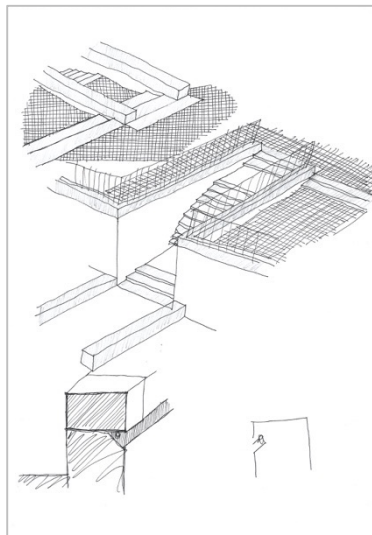
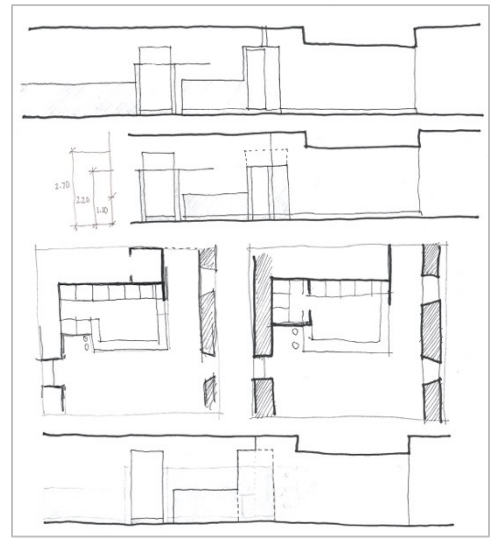
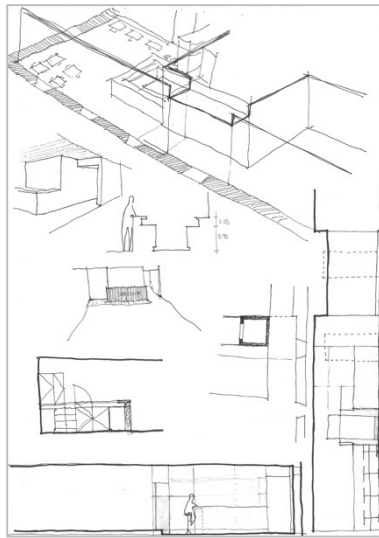
08 Planta do Piso 2 | Escala 1:100

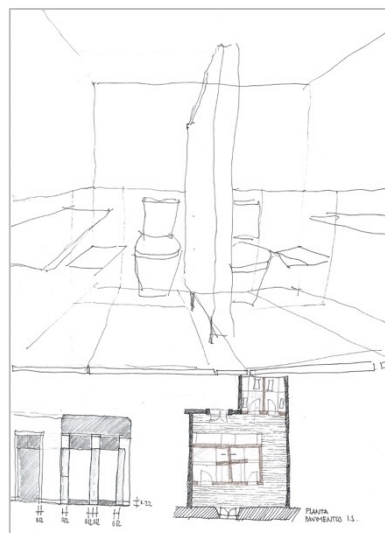
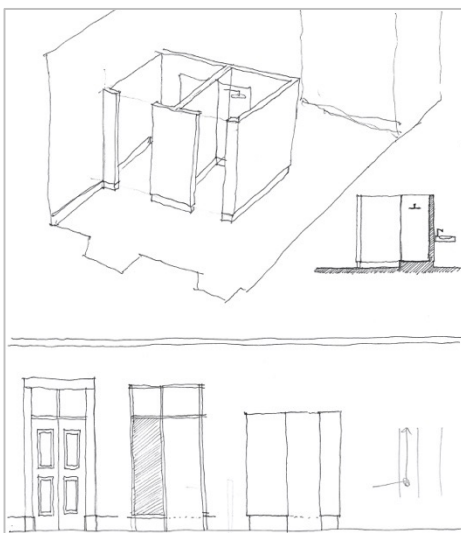
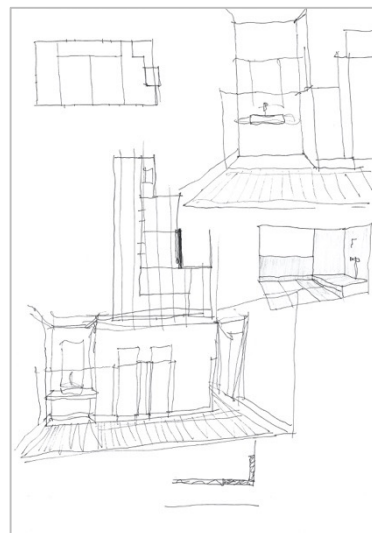
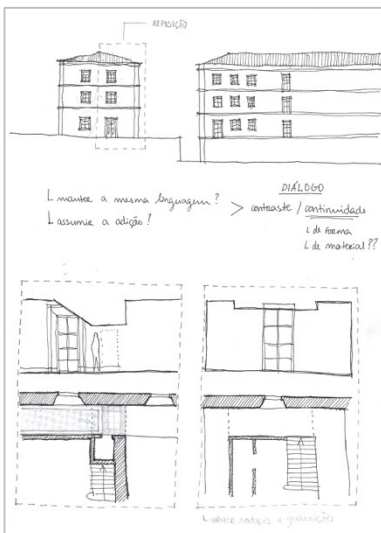
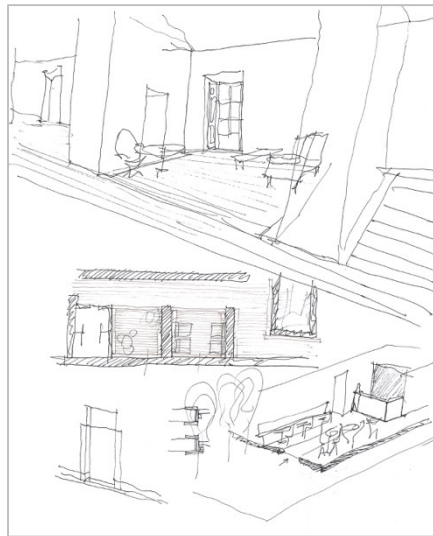
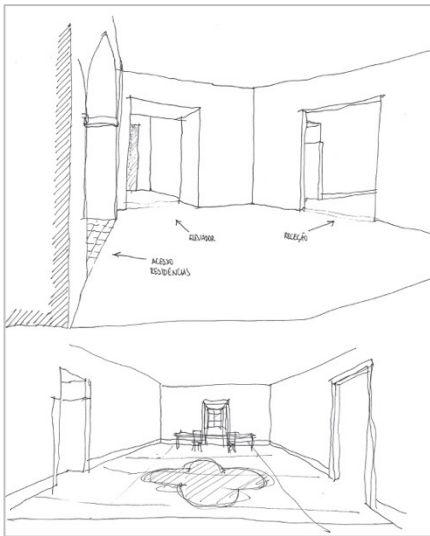
Quarto Tipo | Escala 1:50

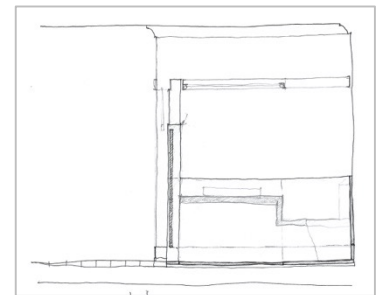
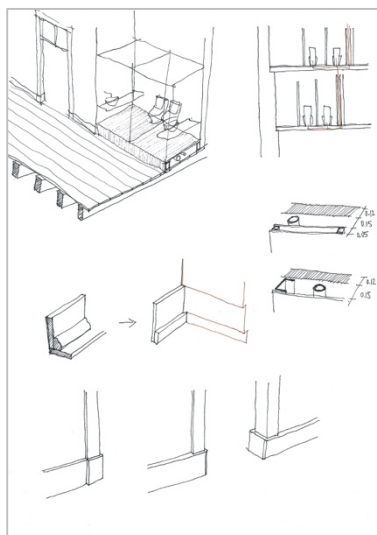
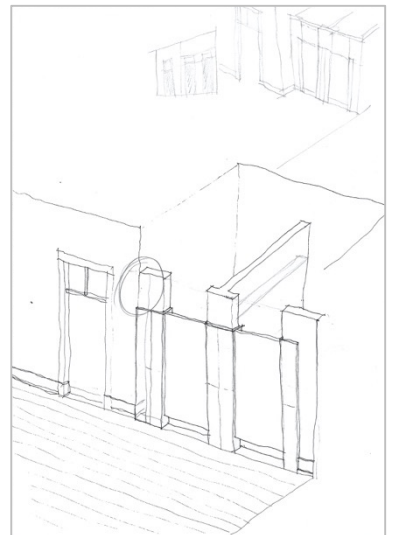
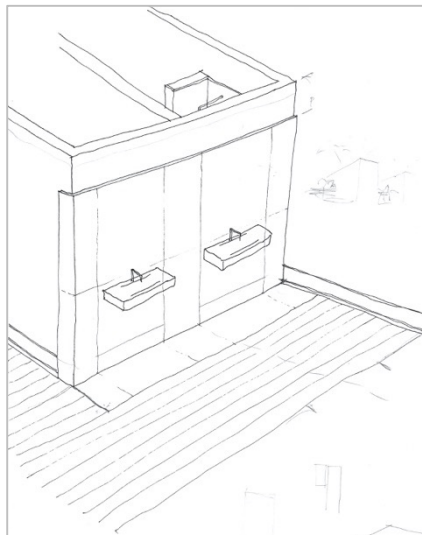
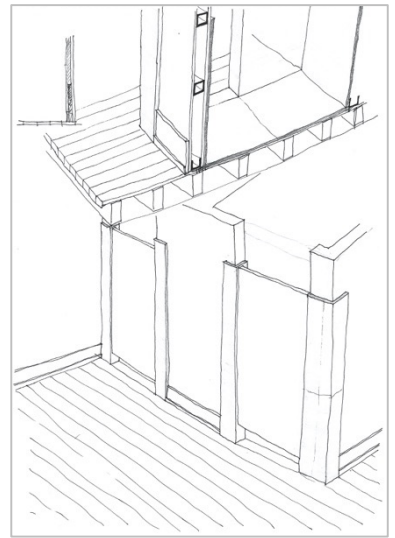
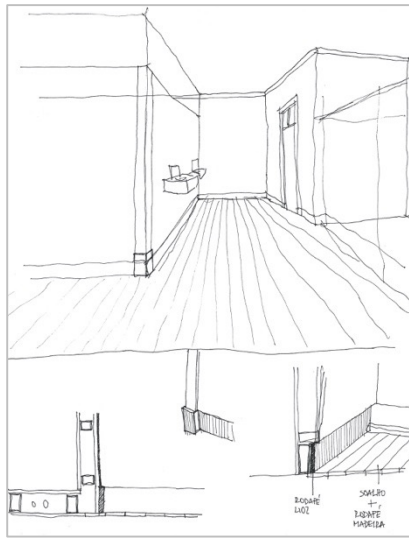
Vão P'3 | Escalas 1:50 e 1:10

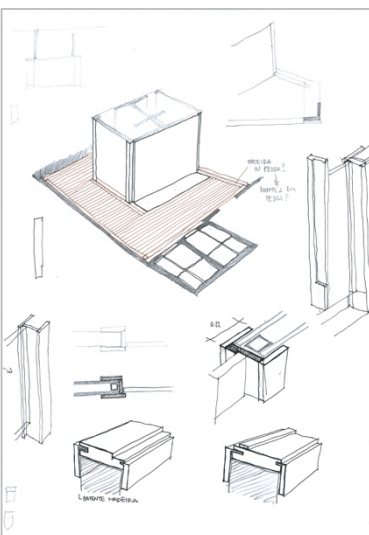
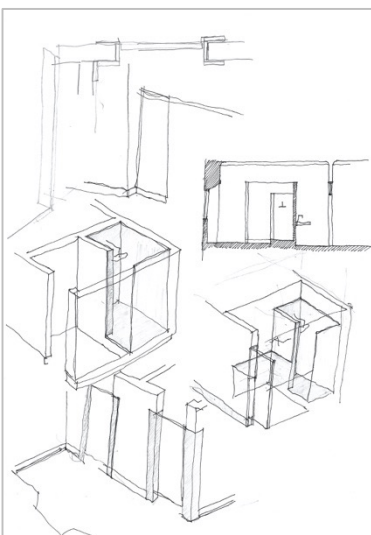
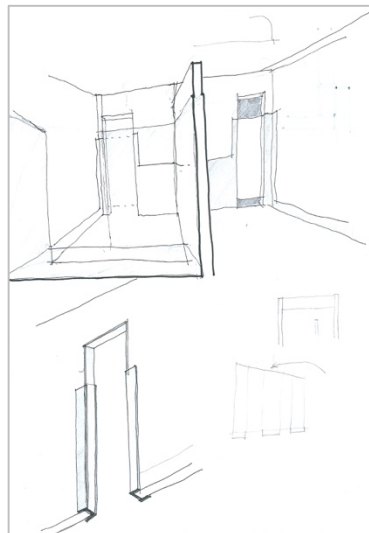
7. PROCESSO DE TRABALHO

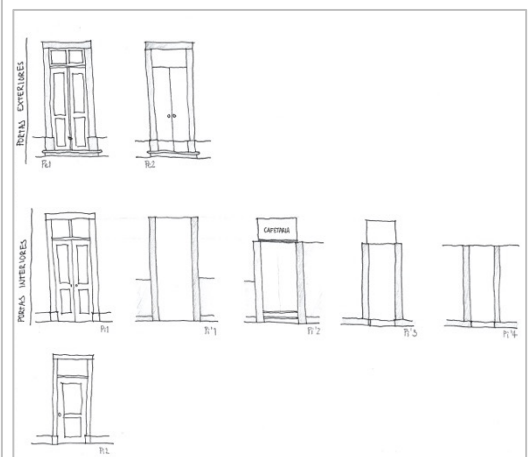
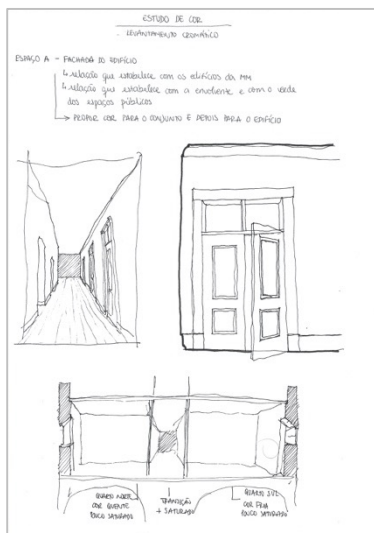
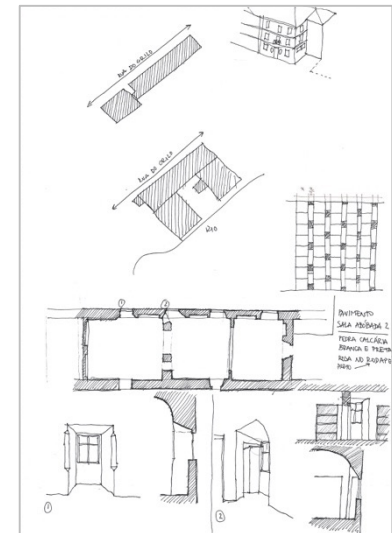
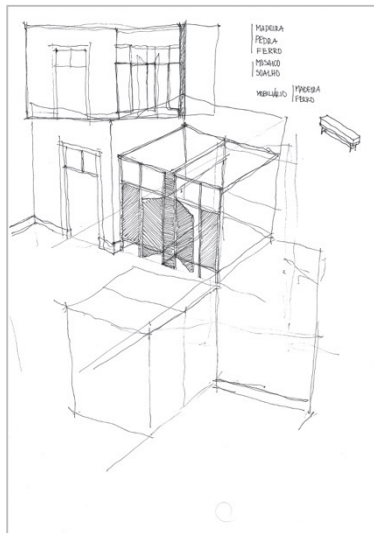
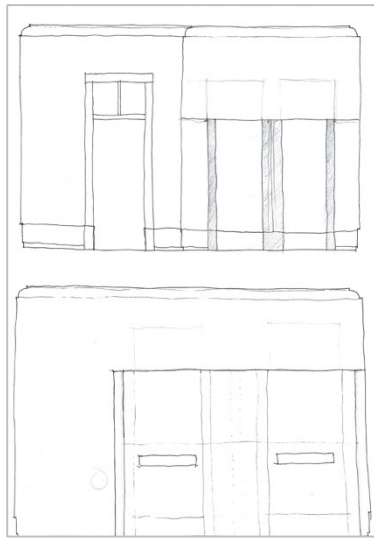


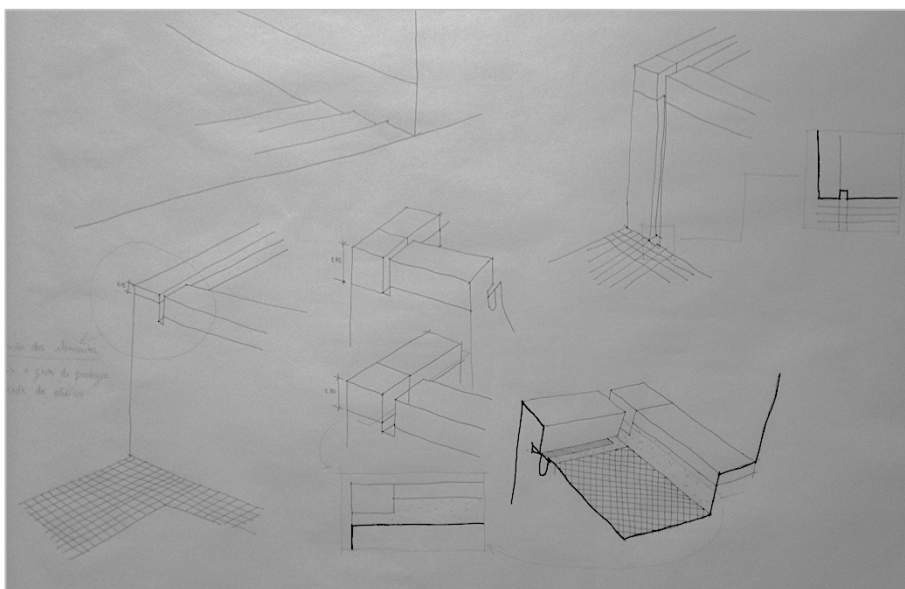


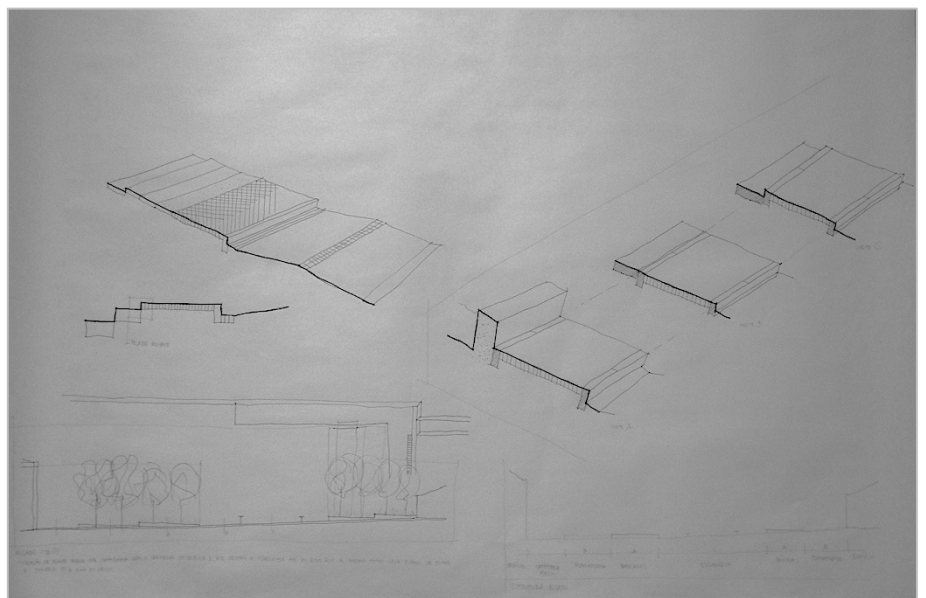
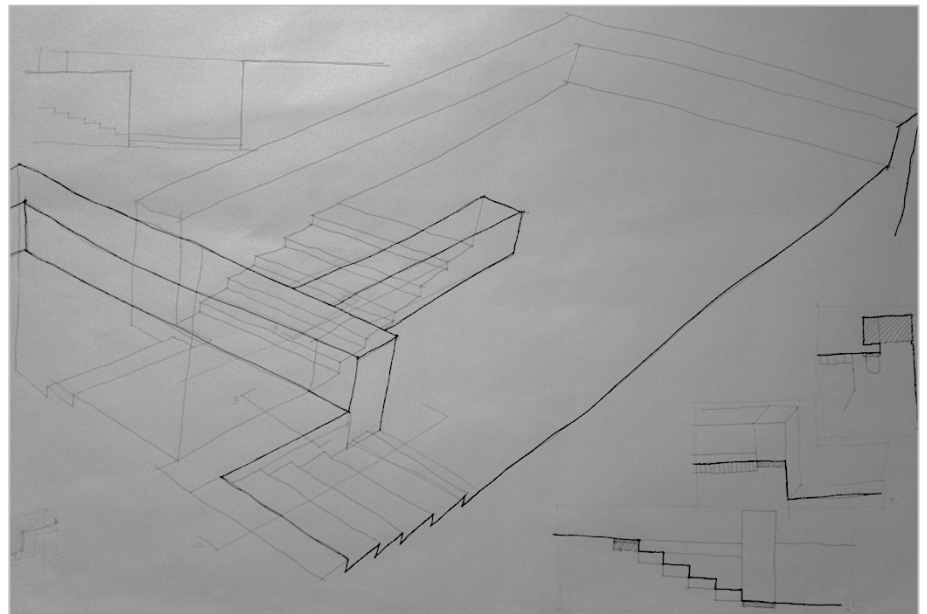
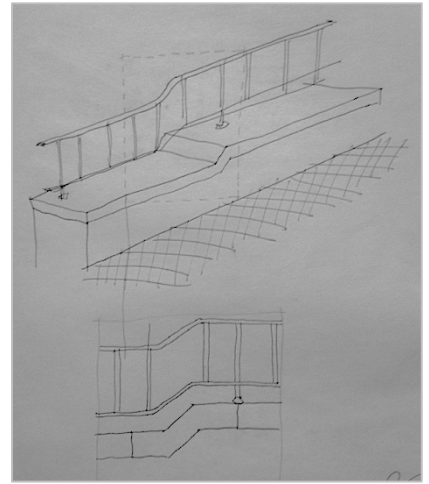
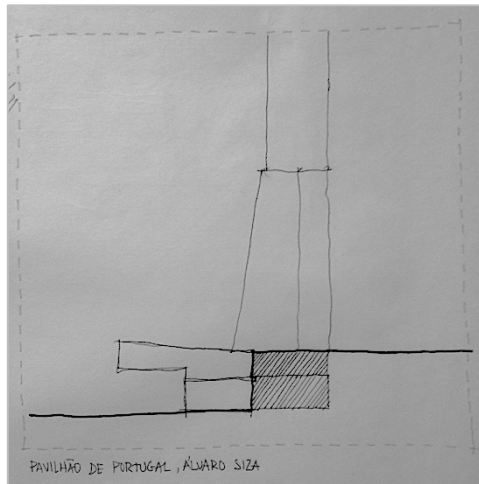


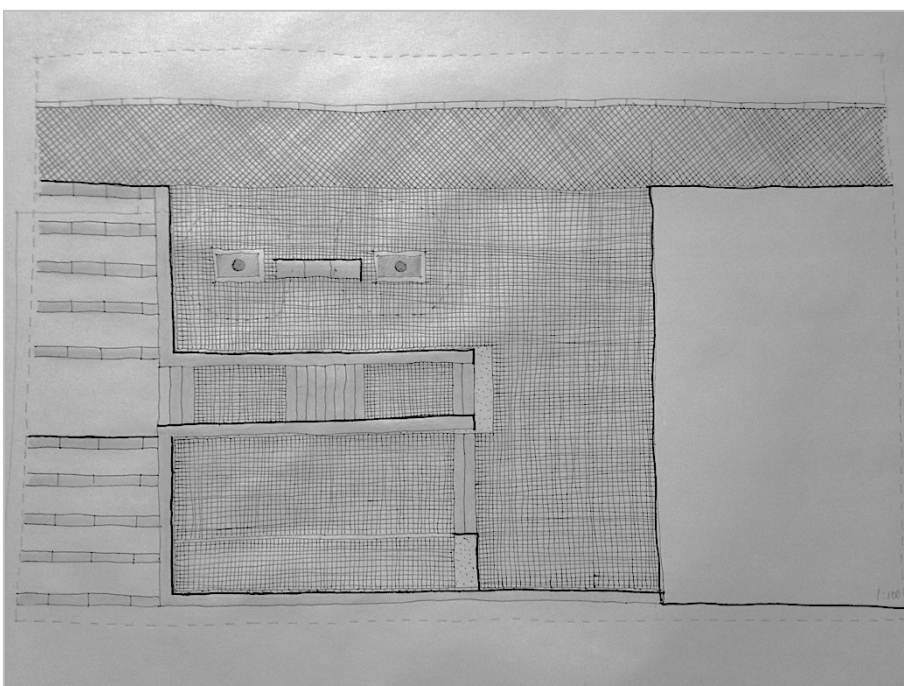
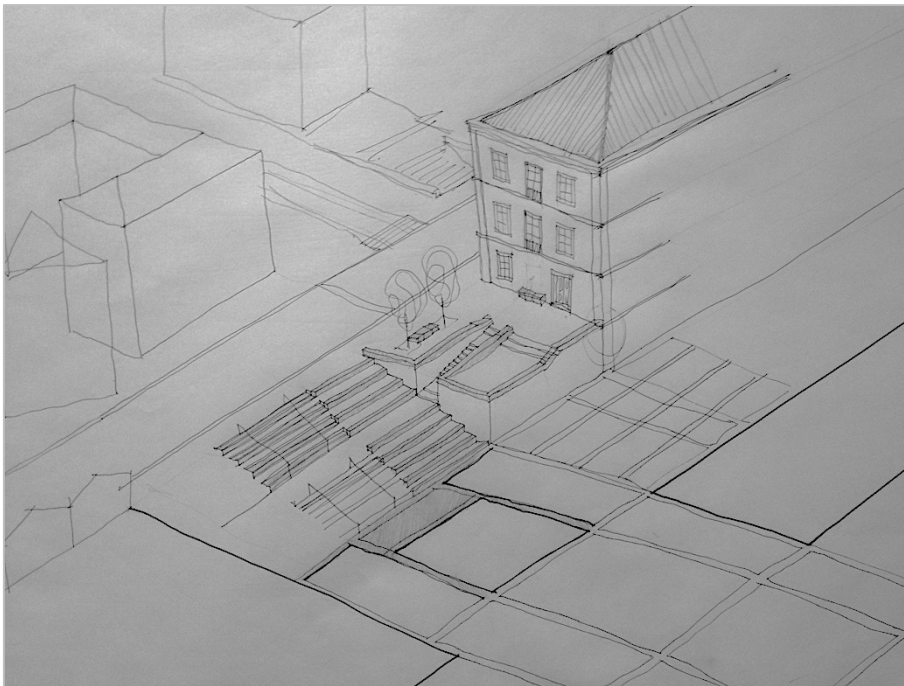
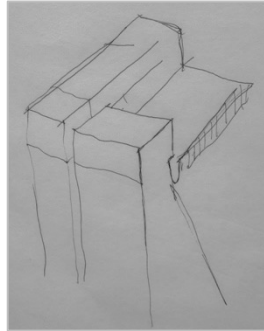
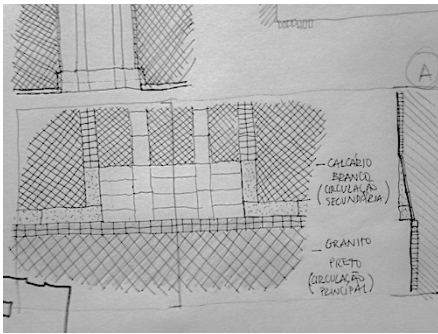


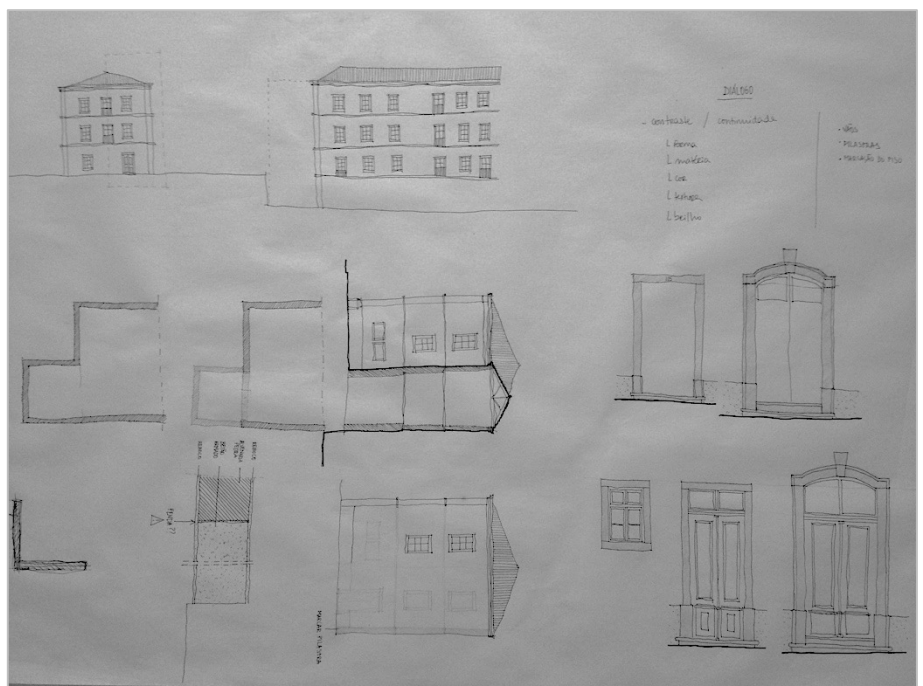
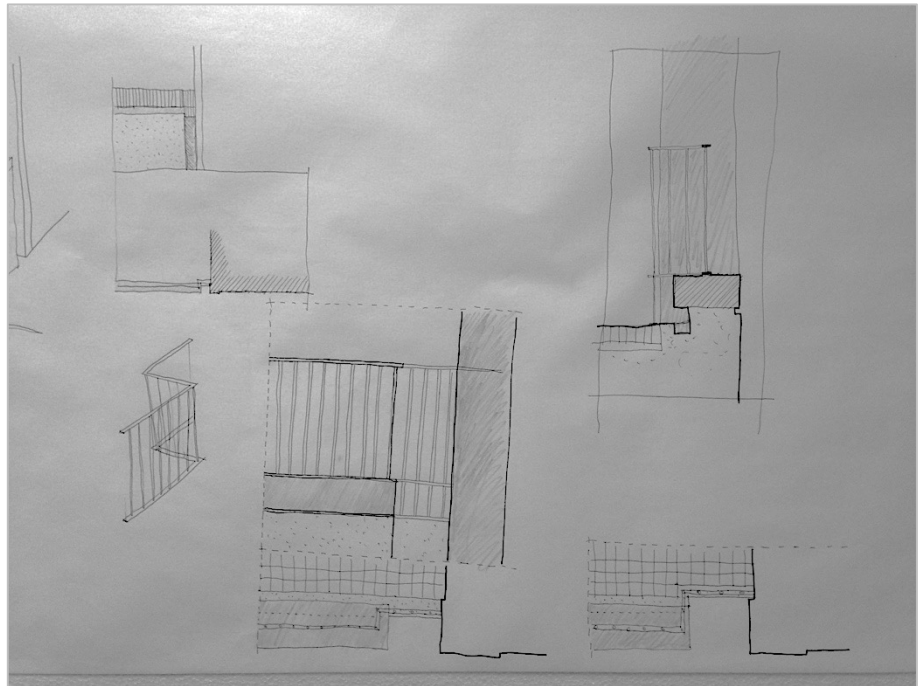
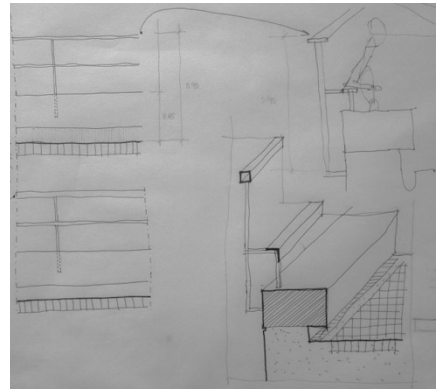


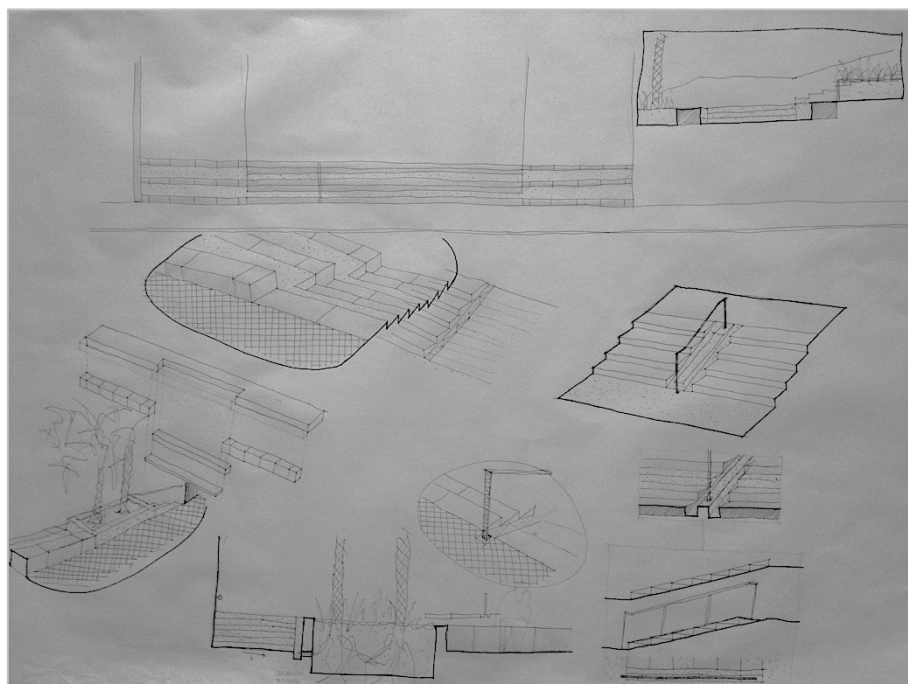
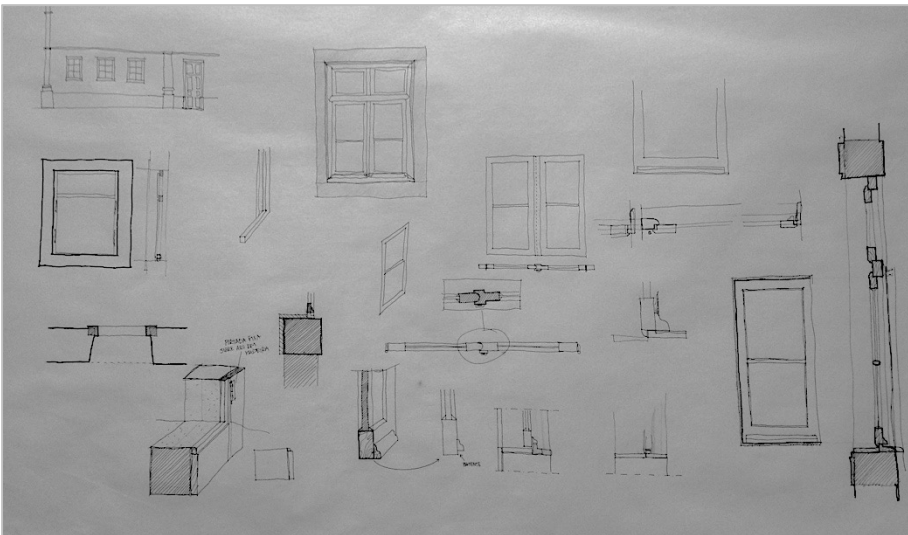
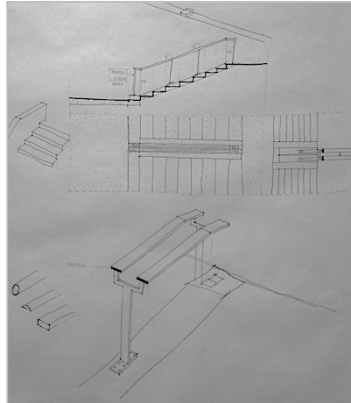
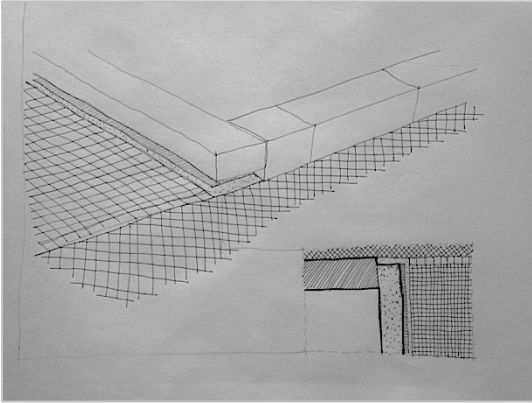


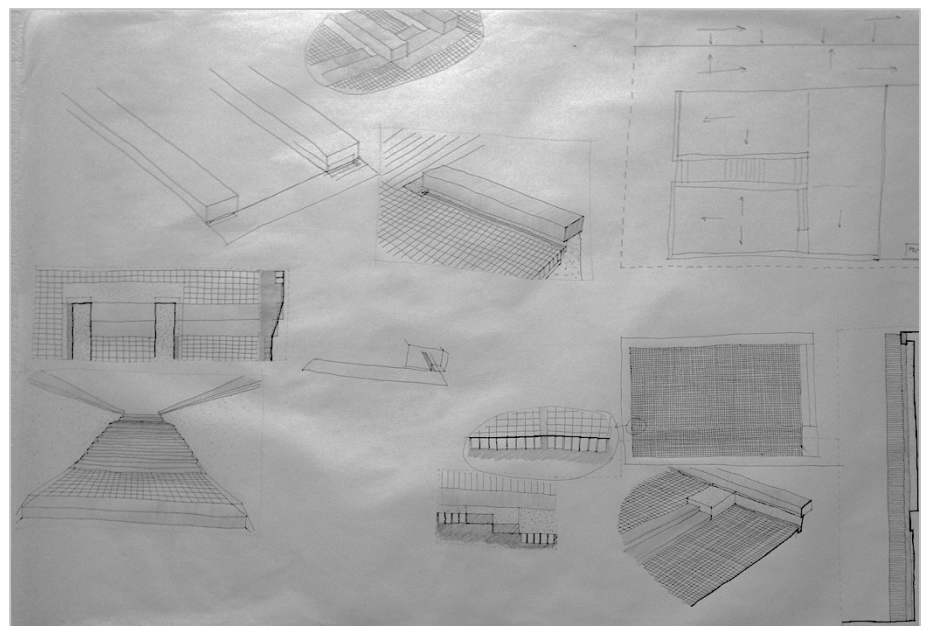
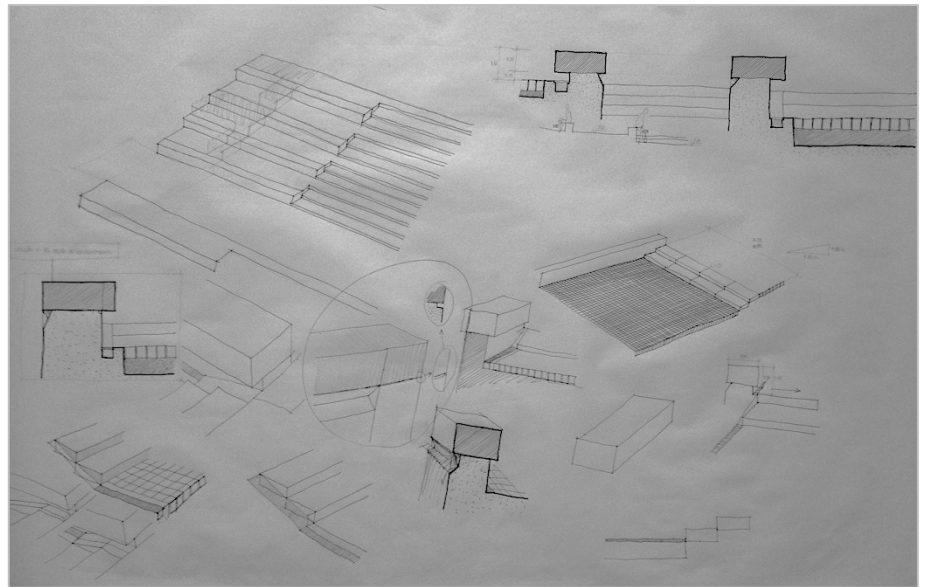
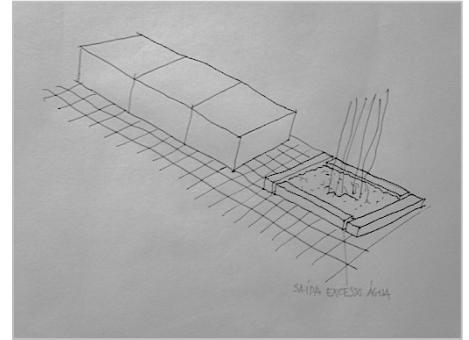
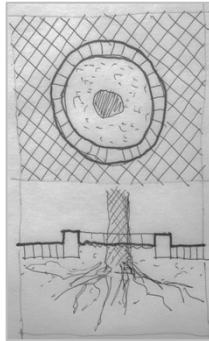


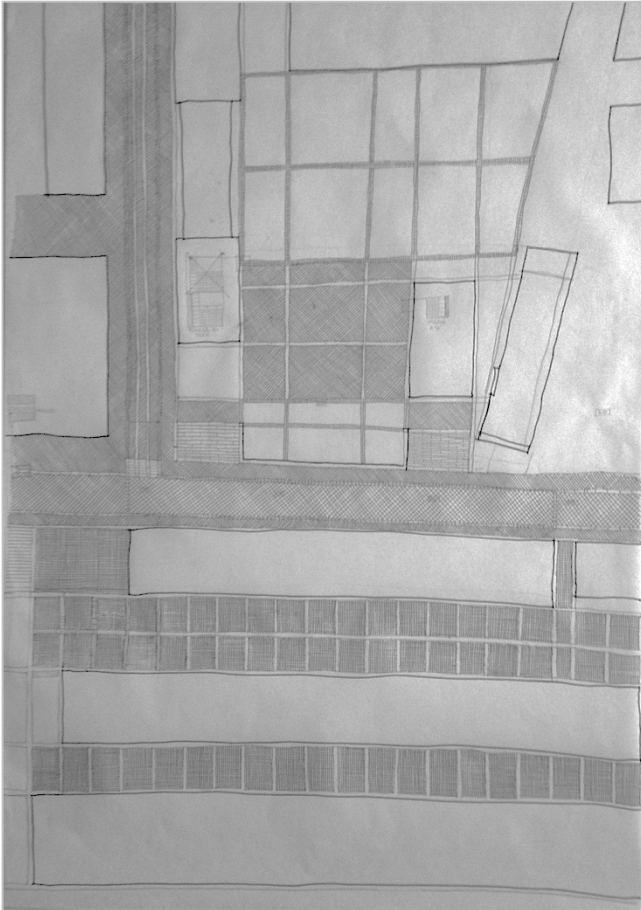




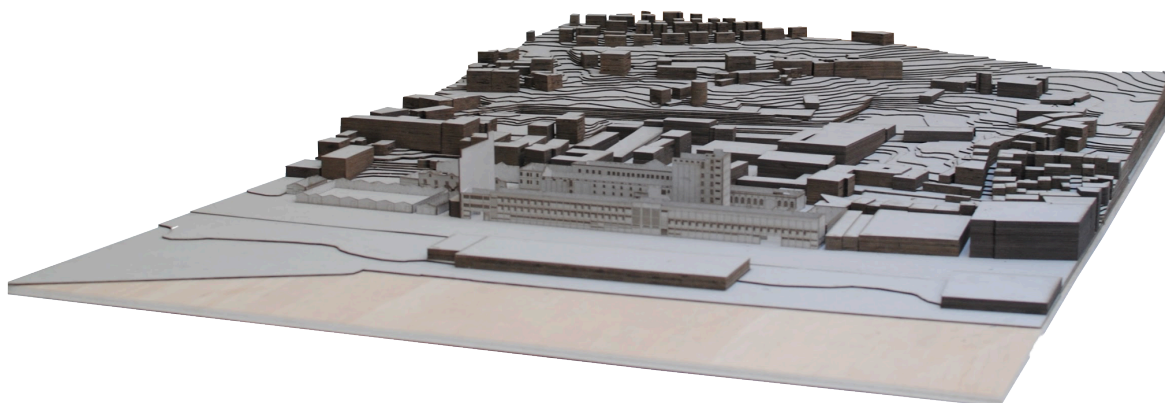




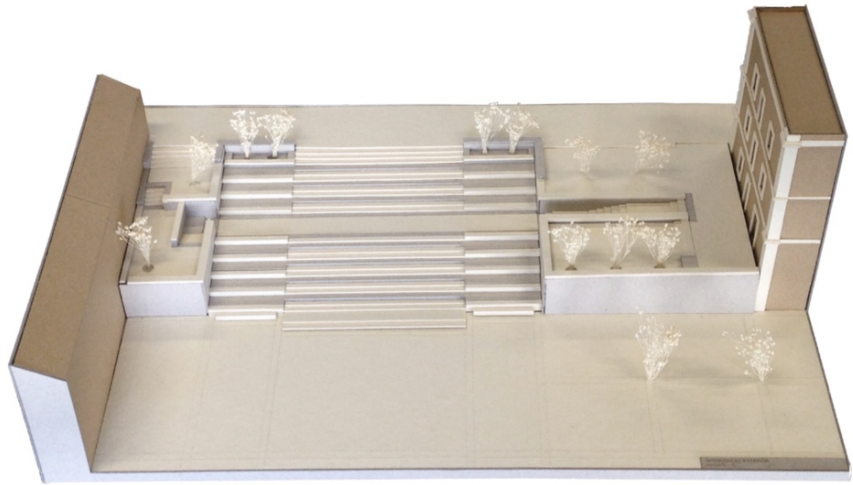




8. MAQUETES FINAIS



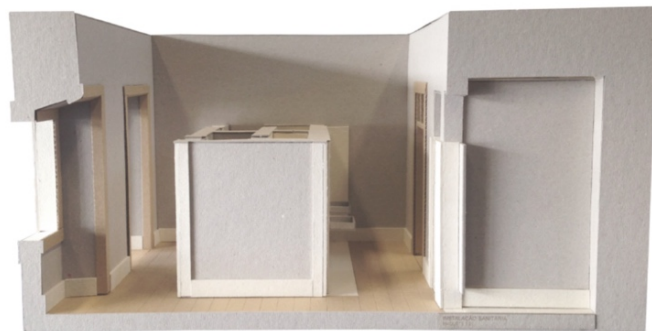
INTERVENÇÃO EXTERIOR 1:100



CAFETARIA 1:20



INSTALAÇÃO SANITÁRIA 1:20



PORMENOR GUARDA 1:10

